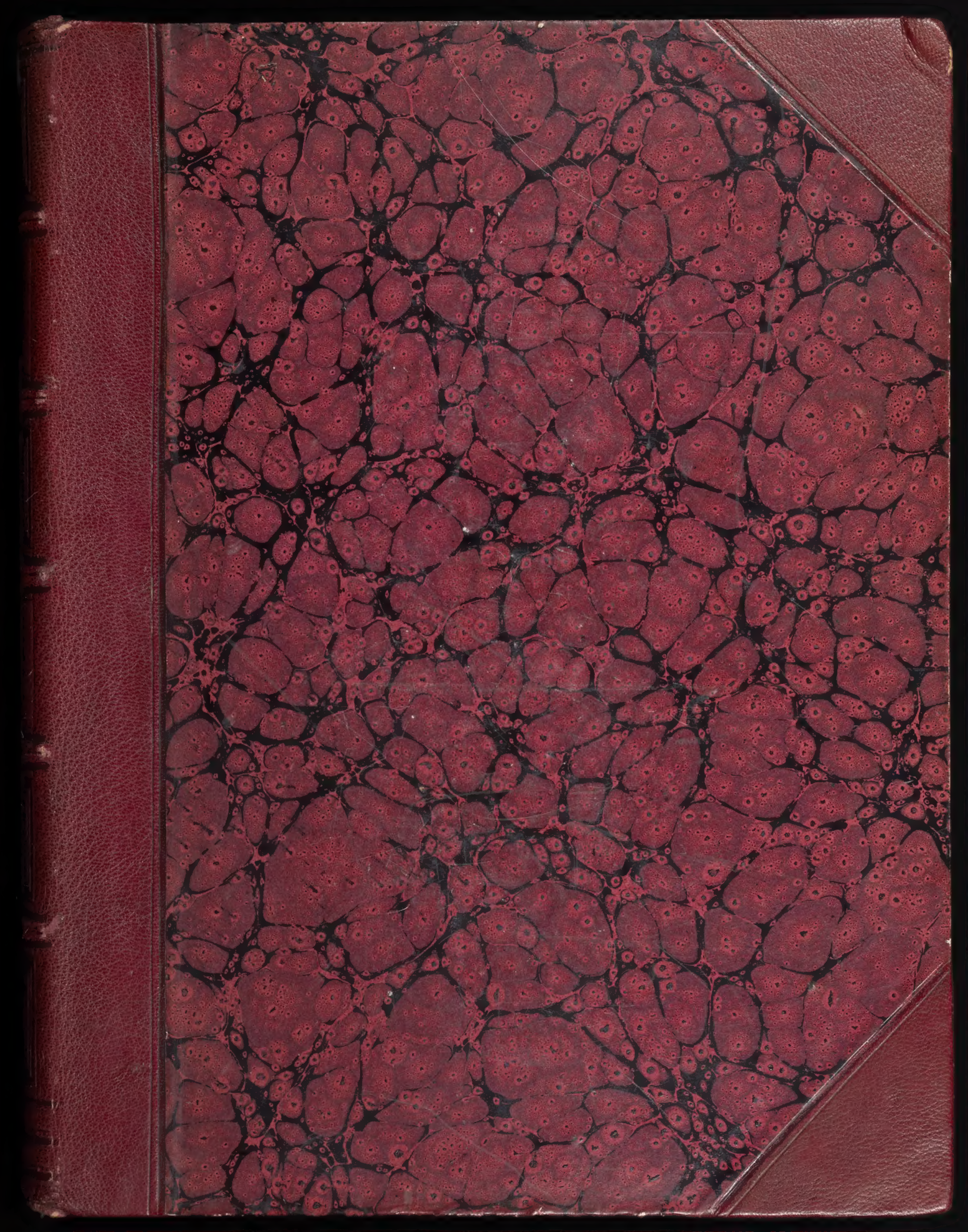
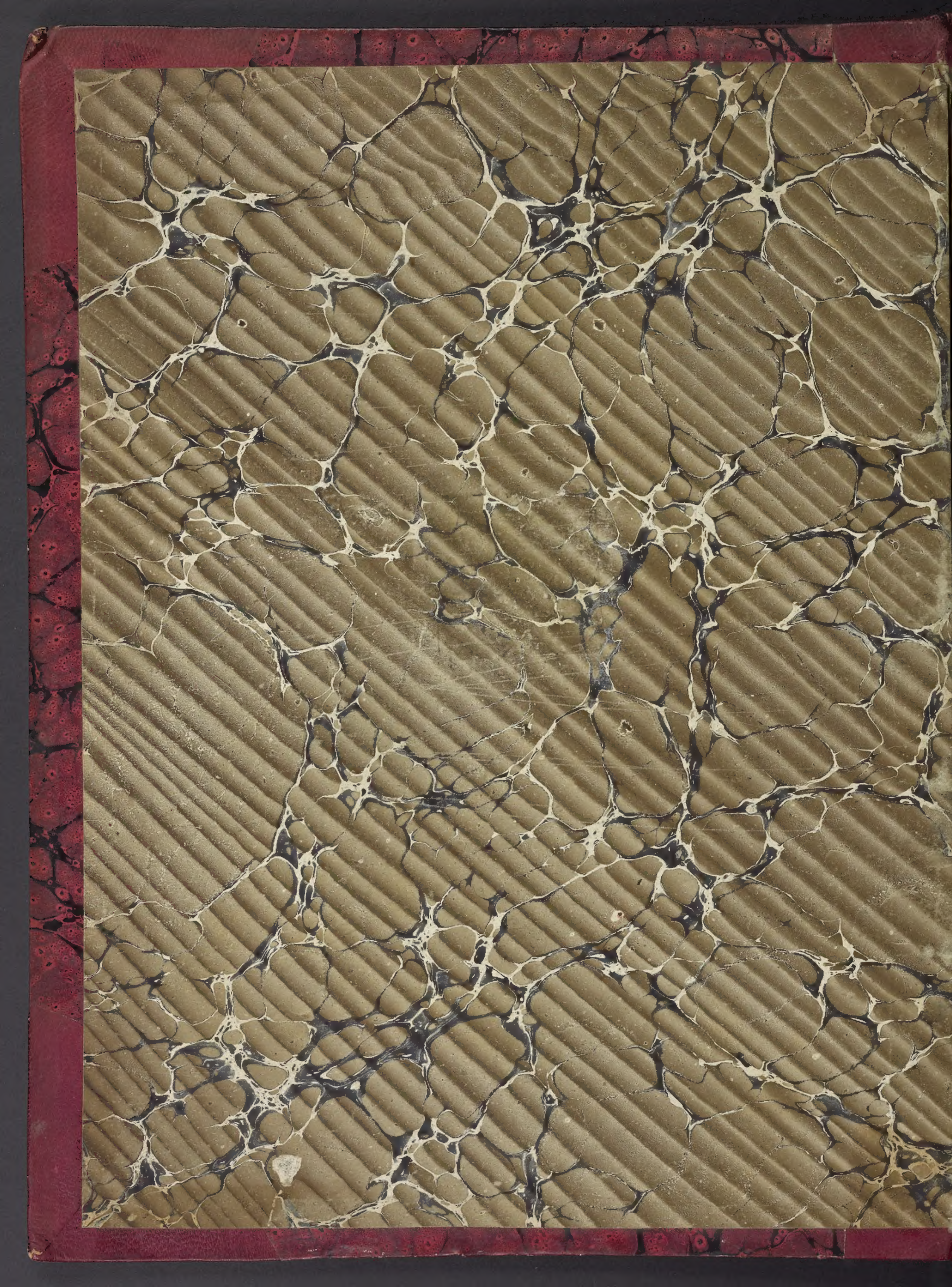






ÉLITE
DES MONUMENTS
CÉRAMOGRAPHIQUES

ÉLITE

DES MONUMENTS

CÉRAMOGRAPHIQUES

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE
IMPRIMEUR DU SÉNAT ET DE LA COUR DE CASSATION
RUE DE VAUGIRARD, 9

ÉLITE

DES MONUMENTS

CÉRAMOGRAPHIQUES

MATÉRIAUX POUR L'HISTOIRE

DES RELIGIONS ET DES MOEURS DE L'ANTIQUITÉ

RASSEMBLÉS ET COMMENTÉS

PAR

CH. LENORMANT

MEMBRE DE L'INSTITUT, CONSERVATEUR DES MÉDAILLES ET ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE
PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE AU COLLÉGE DE FRANCE, DES ACADÉMIES PONTIFICALE D'ARCHÉOLOGIE, D'HERCULANUM, DE BERLIN
DE BELGIQUE, DE TURIN, DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DE LITTÉRATURE ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE LONDRES
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE VIENNE, DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DE ROME, ETC., ETC.

ET

J. DE WITTE

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
CORRESPONDANT DE L'INSTITUT, DES ACADÉMIES PONTIFICALE D'ARCHÉOLOGIE, D'HERCULANUM, DE BERLIN
DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DE ROME, ETC.

TOME DEUXIÈME



PARIS

LELEUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DES POITEVINS, 11

M DCCC LVII

INTRODUCTION
A L'ÉTUDE DES VASES PEINTS.

(SUITE.)

CHAPITRE PREMIER.

(IVe de l'*Introduction générale*).

CARACTÈRE DE L'HELLÉNISME; SA PROPAGATION, PARTICULIÈREMENT EN ITALIE.

Nous avons parlé jusqu'ici beaucoup de l'*hellénisme*, et nous aurions dû peut-être commencer par donner une définition précise de ce que nous entendons par ce mot. L'oubli de ce qui est propre à l'hellénisme est, en effet, ce qui a donné lieu aux systèmes extravagants de l'*étruscomanie* : la même lacune dans les règles de la critique a longtemps contribué aux illusions auxquelles étaient en proie les interprètes de nos antiquités gauloises; elle a jeté ceux qui se sont les premiers occupés des monuments de l'Ibérie dans les calculs d'une chronologie chimérique; même encore de nos jours, et en dépit des progrès de la critique, la science italienne ne s'est point complétement affranchie d'opinions qui flattent agréablement l'amour-propre national. Si l'on a renoncé à défendre la haute antiquité et la supériorité primordiale de la civilisation étrusque, on cherche à se persuader du moins que la Grèce n'a point porté le sceptre des arts d'une manière exclusive; on se demande si l'échange des influences n'a pas existé à un certain degré entre l'Italie et la Grèce.... Nous avons déjà condamné par avance un genre d'illusion peu digne du degré éminent auquel est parvenue la science italienne; la juste appréciation de l'hellénisme doit établir ses priviléges sur une base inébranlable. I. Définition de l'Hellénisme

Par l'*hellénisme* en général, nous entendons le caractère propre à la civilisation grecque. L'essence de l'hellénisme, c'est la liberté, le mouvement. L'Égypte offre un modèle plus complet de l'organisation sociale : elle a pour elle, par-dessus tous les autres empires, l'ordre et la durée; la grandeur des proportions nous frappe dans les monarchies asiatiques; en fait d'entreprises et d'établissements commerciaux, les Grecs ne font que suivre les Phéniciens et ne les égalent pas; mais s'il s'agit de l'existence de ces conditions particulières

dans lesquelles l'activité de l'intelligence et du goût est perpétuellement excitée et alimentée, le privilége exclusif de la société grecque n'admet ni discussion ni confusion possibles. L'hellénisme qui se révèle avec évidence dans les productions littéraires, dans les mœurs, dans les événements historiques, a cependant son expression la plus claire et la plus complète peut-être dans les productions des arts du dessin. Là se révèle, sous une forme appréciable au regard, le genre de supériorité que nous venons d'attribuer à l'hellénisme. Aujourd'hui qu'on a appris à connaître et qu'on apprécie plus équitablement les productions de l'art, soit en Égypte, soit en Asie, l'art grec n'en paraît que plus évidemment l'art complet, le seul art véritable.

Cette grande et unique conquête, qui était réservée à l'art grec, ne s'est pourtant manifestée qu'assez tard dans la société hellénique. Depuis longtemps la poésie avait atteint son apogée, que l'art n'en était qu'à des essais presque informes, et certainement fort inférieurs aux beaux ouvrages que l'Égypte et l'Asie produisaient depuis tant de siècles. Seulement le mouvement s'y manifestait déjà à l'état de symptôme et, pour ainsi dire, de besoin. Tout à coup le feu qui couvait sous la cendre de l'archaïsme éclate par une prodigieuse éruption. La grande lutte nationale contre les Perses avait communiqué à l'hellénisme un ébranlement suprême. Athènes, foyer de la résistance et centre de la gloire, recueillit la première le fruit de ces triomphes; Phidias et Polygnote marchèrent d'un pas aussi rapide que le firent Michel-Ange, Raphael et le Corrége, lors de la renaissance des arts.

Il existait une si grande distance entre les productions les plus avancées de l'art, avant Périclès, et les chefs-d'œuvre que produisit l'école attique pendant son administration; l'entraînement que produisit la vue de ces chefs-d'œuvre fut si prompt, si général, si complet, qu'un cachet de nouveauté, une marque de révolution s'imprima dès lors sur toutes les productions de l'art, même sur celles qui, soit involontairement soit à dessein, conservaient l'apparence extérieure de l'ancien style. Quelle que soit la ville grecque dont on étudie la série numismatique, on voit constamment d'abord, à l'approche de la grande transformation, dans l'intervalle de quarante années qui s'étend entre la bataille de Salamine et l'administration de Périclès, le suc de l'hellénisme parfait monter peu à peu, comme le mercure dans son tube, puis tout à coup, l'enveloppe se rompre, et l'œuvre du génie s'élancer dans tout l'éclat de la beauté et de la jeunesse. Dès lors un fait unique s'est produit dans le monde, un fait qui n'a point eu de précédents et de modèle, et dès lors son

ascendant sera tel que rien ne se produira de semblable, ou même d'approchant, qui ne se rattache aux modèles légués par l'hellénisme.

Afin donc qu'on ne soit pas exposé à s'égarer dans une recherche du genre de celle dont nous nous occupons en ce moment, il faut d'abord se bien représenter en quoi consistent les prérogatives de l'art grec, et se convaincre d'avance que, partout où se manifestera quelque chose de ses caractères distinctifs, on devra se dire : l'hellénisme a passé par là. On le reconnait d'abord, puis on cherche à déterminer par quelle voie son influence a pénétré.

II. Propagation de l'Hellénisme dans l'Apulie et dans la Campanie

L'application de cette règle à l'Italie moyenne est facile, et déjà nous avons accompli à cet égard une partie de notre tâche. Le coup d'œil rapide que nous avons jeté sur l'Apulie aux époques d'Alexandre, fils de Néoptolème, et de Pyrrhus (1) nous a fait voir l'hellénisme pénétrant au milieu de populations jusqu'alors barbares, à la suite des armées tarentines. Il en résulte qu'on ne doit pas rencontrer dans cette province de monuments du style archaïque, et, en effet, non-seulement le sol de l'Apulie ne fournit pas d'objets qu'on doive classer chronologiquement avant Périclès, mais encore le goût d'imitation des objets de style ancien, si digne d'attention dans les contrées qui avaient reçu de bonne heure les leçons de l'art grec, n'ayant pas d'aliment dans l'Apulie par la présence des modèles, ne paraît pas non plus y avoir jeté de racines.

La Campanie, sur les côtes de laquelle l'hellénisme s'était implanté dès l'origine par les colonies de Cumes et de Naples, nous présente un tout autre spectacle. Les monuments de l'art ancien y sont nombreux, et l'influence qu'ils ont exercée nous fait juger dès lors de ce que l'art grec a de force attractive. Les Étrusques, déjà tout-puissants au nord du Tibre, firent la conquête de la Campanie 525 ans avant notre ère. Cumes et Naples florissaient déjà à cette époque, et les flots de l'invasion s'étendirent jusqu'à leurs portes. La domination des Étrusques dans l'ancienne Opique dura un peu plus d'un siècle : en 422, Capoue tomba au pouvoir des Samnites; cette chute fut le signal de la ruine de Cumes, qui succomba trois ans plus tard. Phidias était mort onze ans seulement avant la destruction de Cumes, et pourtant nous avons des médailles de cette ville, dans le style desquelles se fait déjà sentir l'influence de la révolution que Phidias venait d'opérer dans Athènes.

L'auteur de la médaille de Cumes, la plus belle et la plus avancée, sous le rapport du style, que nous ayons rencontrée jusqu'à ce jour (elle appartient à

(1) Voir l'*Introduction* du premier volume de cet ouvrage, p. lv et suiv.

M. le duc de Luynes), paraît avoir gravé une médaille de Capoue, avec la légende grecque KAMΓANON (1), qui fait partie de la même collection. Cet exemple n'est point isolé : l'hellénisme naturalisé à Cumes, loin de se concentrer dans les villes grecques répandues autour du Cratère, pénétra dans les cités de l'intérieur, alors possédées par les Étrusques. Alliba n'imita pas plus fidèlement Cumes, sa métropole, que Nola ne reproduisit le type usité à Naples (2), dans l'époque de transition qui précéda la révolution opérée par Phidias.

Nola, quoi qu'en disent tant de doctes antiquaires, était à peine une ville grecque : on ne doit pas y reconnaître une colonie athénienne. M. Kramer (3), qui n'est point habituellement aussi heureux dans ses déductions, a victorieusement, selon nous, dissipé l'illusion où l'on était resté jusqu'à ce jour sur ce point de critique historique. On vient de voir, en outre, que nous n'hésitions pas à donner à la Capoue des Étrusques les monnaies d'argent qui portent la légende : KAΓΓANON ou KAMΓANON (4). Ainsi, non-seulement l'art mais encore la langue des Grecs dominaient dans la Campanie à l'époque où les Étrusques en étaient maîtres : point de traces de monuments ou d'inscriptions étrusques dans cette contrée; si le pouvoir et l'influence politique appartiennent alors aux Étrusques, la domination appartient aux Grecs, sous le rapport de l'intelligence et du goût : fait capital, fécond en conséquences, et que nous ne perdrons pas de vue quand nous rechercherons les points de contact de l'hellénisme avec les Étrusques d'au delà du Tibre.

Pour compléter le tableau de l'hellénisme en Campanie jusqu'à l'époque où le niveau de la tyrannie romaine s'étendit sur toute la péninsule italique, il suffira de grouper quelques-uns des faits déjà répandus dans ce travail : l'art grec esclave et s'abâtardissant sous les Samnites à Phistelia (5), se maintenant dans sa pureté à l'abri des murs de Naples (6); la longue inaction des ateliers monétaires de Capoue (7); l'influence grecque se montrant de nouveau dans l'intérieur à mesure que pâlissait l'astre des Samnites (8); l'art de Naples gouvernant désormais tout l'art de la Campanie jusqu'au Samnium, et donnant, pour ainsi dire, la main, à travers les montagnes, à l'art de Tarente, qui, de son côté, gagnait le Samnium par l'Apulie (9); enfin l'hellénisme encore plein d'éclat,

(1) Voir l'*Introduction* du premier volume de cet ouvrage, p. liij, note.

(2) Cf. l'*Introduction* du premier volume, p. xlix.

(3) *Uber den Styl und die Herkunft der bemahlten griechischen Thongefässe*, S. 149, folg.

(4) Mionnet, t. I, p. 110, nos 99 et 100.

(5) *Introduction* du premier volume, p. xlvj.

(6) *Ibid.*, p. xlix.

(7) *Ibid.*, p. liij.

(8) *Ibid.*, p. liv.

(9) *Ibid.*, p. lv.

mais associé aux lettres latines dans les colonies romaines de la Campanie, et se répandant ainsi, soit par cette dernière voie soit par suite des rapports de la ligue latine avec la Campanie, jusque dans le Latium, jusqu'aux portes de Rome (1) : ainsi que le prouvent les beaux as de la série latine, parmi lesquels il s'en trouve qui doivent avoir été modelés à Tibur.

III. Propagation de l'Hellénisme en Étrurie. 1re époque. Démarate

Que les rapports des Grecs aient été moins nombreux, moins intimes avec l'Étrurie qu'avec l'ancienne Opique, c'est là un point sur lequel on ne peut élever de contestation. Bien que les Étrusques, qui s'emparèrent de la Campanie à la fin du VIe siècle avant notre ère, aient appartenu à la même nation que ceux qui dominaient au delà du Tibre, leur physionomie particulière n'a rien de prononcé, et nous ne trouvons aucune trace distincte de leur séjour dans les campagnes qu'arrosent le Liris et le Vulturne : on n'y a signalé ni monuments ni inscriptions étrusques; tout y est grec, comme nous l'avons remarqué, jusqu'à l'arrivée des Samnites. Au nord du Tibre, quoique le classement des monuments étrusques de tout genre offre bien des difficultés, et que le plus grand nombre doive en être rangé à des époques comparativement récentes, l'empreinte nationale laissée sur le pays par les Étrusques, depuis un temps fort reculé, ne saurait être l'objet d'un doute. Aussi comprenons-nous que là où les Étrusques n'étaient pas réduits à un petit nombre, comme ils le furent sans doute en Campanie, si nous en jugeons par la proportion de leur influence, là où ils formaient un corps de nation compacte et abondant, les Grecs n'aient pu s'introduire dans le pays qu'à des conditions différentes de celles qui permirent leur établissement dans d'autres contrées.

Nous pouvons juger sainement de cette différence d'après les circonstances qui accompagnèrent l'événement qui, le premier sans doute, fit qu'un Grec vécut au milieu des Étrusques. Tout le monde comprend qu'il s'agit ici de l'arrivée de Démarate, et de son établissement de Tarquinies. Démarate était l'héritier de la race royale des Bacchiades de Corinthe; ceux-ci ayant été renversés par les Cypsélides, Démarate s'enfuit jusque sur les côtes de la Tyrrhénie (2). Cette fuite eut-elle lieu sur des vaisseaux grecs ou sur des vaisseaux tyrrhéniens? c'est ce que nous ne savons pas; mais il est certain que l'Étrurie possédait dès lors une marine puissante, et que les corsaires tyrrhéniens infestaient les mers de la Grèce, ainsi qu'on en peut juger par l'hymne homérique à Bacchus (3).

(1) *Introduction* du premier volume, p. LIV et LV.

(2) Paus. II, 4, 4; Dionys. Halicarn. *Ant. Rom.* III, 46.

(3) Vers. 6-8 :
...... Τάχα δ' ἄνδρες εὐσσέλμου ἀπὸ νηὸς
Ληϊσταὶ προγένοντο θοῶς ἐπὶ οἴνοπα πόντον
Τυρσηνοί....

Dans l'hypothèse qui faisait descendre les Étrusques de la Rhétie, la création de la marine tyrrhénienne était un fait difficile à expliquer; mais depuis que la découverte d'un grand nombre de monuments, évidemment exécutés sous l'influence du goût asiatique, a mis à peu près hors de doute l'origine lydienne des Étrusques, on comprend sans peine qu'une émigration, qui n'avait pu se faire que par les voies maritimes, ait immédiatement donné lieu à l'établissement et à l'entretien d'une marine. On sera conduit même à admettre que les Étrusques, grâce à leurs vaisseaux, n'avaient pas cessé de correspondre avec leur patrie originaire, et l'on s'expliquera mieux ainsi cette forte couche asiatique qui fait le fond de toutes les antiquités de l'Etrurie.

Cependant Démarate, quoique fugitif, fut bien accueilli par les Étrusques; il avait conservé, dans sa mauvaise fortune, un cortége considérable; des hommes habiles dans l'art de la statuaire et de la peinture l'accompagnaient. Son influence sur sa nouvelle patrie fut grande et décisive. Tacite (1) a même été jusqu'à dire que l'alphabet étrusque dérivait de l'alphabet grec apporté par Démarate en Étrurie. Dans un travail encore inédit, l'un de nous s'est attaché à étudier les éléments originaires de l'alphabet étrusque, et il est arrivé à cette conclusion, qu'on ne pouvait rien affirmer d'absolu sur la question de savoir si les Étrusques avaient formé directement, comme les Grecs, leur écriture d'après celle des Phéniciens, ou si elle leur était parvenue par l'intermédiaire des Grecs. Quelques-uns des caractères étrusques paraissent avoir conservé, plus directement que ceux des Grecs, la physionomie phénicienne; d'autres semblent témoigner d'une modification intermédiaire due à l'intervention des Hellènes.

Le résultat de ces observations indique peut-être dans quelle proportion il faut admettre le témoignage de Tacite : Démarate, en important l'alphabet grec en Étrurie, aura renouvelé l'écriture que les Étrusques tenaient déjà des Phéniciens; et c'est ainsi, en général, qu'il faut juger l'effet produit par le contact des Grecs avec les Étrusques : les souvenirs asiatiques conservèrent leur empire; ils ne permirent point que la nationalité étrusque fût complétement absorbée par l'influence grecque; mais le fonds plus riche, plus vivant, plus séduisant de l'hellénisme n'en parut pas moins, pendant longtemps, tout effacer, tout absorber, dans les domaines de l'imagination et du goût. La discipline religieuse, la science secrète des Étrusques ne reçurent point d'atteinte; mais l'Olympe grec fit irruption dans l'art, et mit dans l'ombre les divinités

(1) *Annal.* XI, 14.

nationales. L'aristocratie étrusque maintint ses priviléges et sa puissante organisation : ce qu'il y avait de libéral et de populaire dans les institutions de la Grèce, les jeux publics, les exercices du gymnase, les habitudes de l'*agora* ne se naturalisèrent pas en Étrurie ; mais on prit à la Grèce tout ce qui pouvait charmer les sens et augmenter l'attrait des plaisirs : les festins et les fêtes de l'Étrurie s'enrichirent de mille emprunts faits au pur hellénisme. Les Étrusques, sans se faire grecs, devinrent véritablement *philhellènes*.

Deux faits successifs, et d'un caractère opposé, montrent dans quelle proportion s'était faite l'alliance de l'élément grec et de l'élément étrusque. Démarate n'avait pu entrer dans les rangs de l'aristocratie toscane sans renoncer à sa nationalité; dès la seconde génération, les noms d'Aruns et de Lucumon (1), qui apparaissent dans la famille, sembleraient faire entendre que toute trace hellénique en avait disparu ; cependant plus de quatre-vingts ans après l'arrivée de Démarate en Italie, nous voyons Tarquin le Superbe, son descendant direct, quand il eut renoncé définitivement à rentrer dans Rome, chercher une retraite, non parmi les Étrusques, mais à Cumes, au milieu des Grecs, auprès du tyran Aristodème (2) ; comment s'expliquer complétement les motifs d'une telle détermination, si l'on n'admet pas que la manière de vivre des Grecs avait un charme particulier pour un homme dégoûté des affaires et habitué aux jouissances du luxe?

La révolution qui substitua les Bacchiades aux Cypsélides eut lieu 581 ans avant notre ère; il faut placer immédiatement ensuite l'établissement de Démarate en Étrurie. Celui-ci n'introduisit pas le système monétaire des Grecs dans sa nouvelle patrie; pour produire ce résultat, il eût fallu que Démarate fondât un gouvernement grec en Étrurie, ce qui n'eut pas lieu, et qu'il introduisit en même temps dans le pays deux éléments qui n'y existaient sans doute pas, l'abondance des métaux précieux et l'activité commerciale; on peut croire, en effet, que la piraterie si active des Étrusques portait beaucoup plus sur les hommes que sur les marchandises. Nous ne possédons d'ailleurs aucun monument monétaire de l'Étrurie qui puisse remonter à une époque aussi reculée.

Mais, sous l'influence de Démarate, les autres applications de l'art du dessin se naturalisèrent rapidement en Étrurie : en premier lieu, il faut placer tout ce qui tient à la *céramique*. Ceux qui ont étudié jusqu'à ce jour la question de

(1) T. Liv. I. 34.

(2) T. Liv. II, 21.

l'origine des vases de Vulci n'ont pas fait une attention suffisante à la liaison intime qui existe entre la céramographie et l'art de modeler en terre cuite de grandes figures, art dans lequel les Étrusques excellèrent, suivant le témoignage unanime des anciens (1). La base de ces deux arts est cependant la même; c'est l'abondance et la bonne qualité de l'argile qui en favorisent le développement. Il faut donc admettre que, parmi les procédés déjà usités dans la Grèce et importés par Démarate, ceux-là prévalurent dont le pays fournissait abondamment la matière première. On dut exécuter à cette époque, et particulièrement à Tarquinies, un grand nombre de vases dans le style qui dominait alors en Grèce, et particulièrement à Corinthe; et tel est, en effet, le caractère que nous retrouvons sur la plupart des vases découverts à Tarquinies, soit que ces monuments appartiennent à des temps voisins de l'arrivée de Démarate, soit que dans un pays comme l'Étrurie, où n'existait pas le vrai mouvement des arts, les modèles laissés dans l'origine par les artistes grecs aient continué d'être religieusement reproduits.

IV. Propagation de l'Hellénisme en Étrurie. 2e époque. Lutte maritime avec les Siciliens

Cependant, sans de nouveaux rapports avec la Grèce, sans une nouvelle impulsion, le flambeau de l'hellénisme aurait fini par s'éteindre en Étrurie. Aussi, dans la pénurie où nous sommes de renseignements suivis et circonstanciés sur l'histoire des Étrusques, devons-nous recueillir avec soin tous les faits qui nous font voir cette nation dans un contact de plus en plus fréquent avec les Grecs.

Le résultat que des rapports pacifiques n'avaient point amené, la guerre se chargea de l'accomplir. Tant que les Tyrrhéniens avaient tenu sans partage l'empire des mers, ils n'avaient dû considérer les autres peuples que comme une proie toujours prête, et la disposition où ils étaient alors n'était sans doute point celle où la guerre devient un véhicule de la civilisation. Les premiers ennemis sérieux contre lesquels les Étrusques eurent à combattre furent les Carthaginois, qui, vers le milieu du VIe siècle avant notre ère, par conséquent fort peu de temps après l'établissement de Démarate à Tarquinies, tentèrent de s'emparer de la Sardaigne, à la porte même de l'Étrurie. Cette entreprise, longtemps entravée par les Tyrrhéniens, fut enfin accomplie peu d'années avant la bataille de Marathon (2).

En même temps, la marine des Grecs commençait à se montrer plus puis-

(1) Plin. *H. N.*, XXXV, 12, 45. *Præterea elaboratam hanc artem Italiæ, et maxime Etruriæ.*

(2) Justin. XIX, 1; K. O. Müller, *Die Etrusker*, Bd. I, S. 185.

sante dans les mers de l'Italie. Au commencement du v[e] siècle avant notre ère, Anaxilas, tyran de Rhégium, cherchait à leur fermer le détroit de Messine (1). En 480, la double victoire des Athéniens, à Salamine, sur les Perses, et de Gélon, roi de Syracuse, à Himère, sur les Carthaginois, détermina l'ascendant et l'impulsion générale de l'hellénisme. Aussi vit-on, en 472, Hiéron, frère de Gélon, paraître en souverain dans la mer Tyrrhénienne, et sa flotte remporter une victoire signalée sur celle des Étrusques, auprès de Cumes (2). La guerre commencée sous d'aussi heureux auspices fut continuée avec succès, et en 454, à l'époque la plus florissante de l'administration de Périclès, les Syracusains, afin de réprimer définitivement les pirateries des Étrusques, avaient fait la conquête de l'île d'Elbe, située précisément en face de Populonia, le centre le plus important de la marine des Étrusques (3).

Dès lors la prépondérance de l'élément hellénique ne rencontre plus d'obstacle, et les Étrusques, pour se maintenir dans une situation tolérable, attaqués qu'ils sont d'ailleurs par les Gaulois au nord, les Samnites au sud, et les Romains au centre de leur empire, sont réduits, ou à profiter des dissensions intérieures des Grecs, ou à offrir, dans les moments de péril, leur appui à l'hellénisme. C'est ainsi que nous les voyons, en 416, soutenir les Athéniens dans leur entreprise contre Syracuse (4), et un siècle plus tard, en 306, à une époque où sans doute le souvenir des anciens griefs de la marine étrusque contre les Syracusains s'était effacé, où d'ailleurs la puissance croissante des Carthaginois liguait les peuples de l'Italie dans une crainte commune, les Étrusques envoyer une flotte au secours d'Agathocle, assiégé dans sa capitale par les forces puniques (5). Dans l'intervalle pourtant, en 386, Denys l'ancien, en brûlant Pyrgi, le port de Cære, avait fait rudement expier encore une fois aux Étrusques leurs anciennes pirateries (6).

Tous les faits que nous venons de rappeler sont d'autant plus précieux qu'ils tombent tous dans la période où la plupart des vases découverts en Étrurie

(1) Strab. VI, p. 257.

(2) Diod. XI, 51; Pind. *Pyth.*, I, 72, ed. Boeckh. Un casque de bronze consacré à cette occasion par Hiéron à Jupiter Olympien existe dans le Musée Britannique. Boeckh, *Corpus Inscr. græc.*, t. I, p. 34, n° 16. A la même époque, Hiéron fortifia l'île de *Prochyté*, aujourd'hui *Procida*. Strab. V, p. 247; 248.

(3) Diod. XI, 88.

(4) Thucyd. VI, 88, 103; VII, 53, 54, 57.

(5) Diod. XX, 61.

(6) Ps. Aristot. *Œconom.*, II, 20; Diodor. XV, 14, et les autres autorités rassemblées par K. O. Müller, *Die Etrusker,* Bd. I, S. 198, n. 31.

ont été nécessairement exécutés, soit qu'on les ait importés des fabriques grecques à Vulci, soit qu'il ait existé dans cette ville une fabrique de poterie grecque.

Or, si les circonstances qui nous montrent une si permanente hostilité entre les Étrusques et les Grecs semblent peu favorables à l'action régulière et multiple du commerce, il n'en est certainement pas de même de l'influence des Grecs sur un peuple qui, habitué à les considérer comme des maîtres dans tous les arts agréables, subissait chaque jour davantage leur ascendant politique.

V. Propagation de l'Hellénisme chez les Romains.

Cet état de soumission et presque d'enchantement moral ne se bornait pas d'ailleurs aux Étrusques; il s'étendait à toute l'Italie moyenne, si nous en jugeons par ce qui arriva dans Rome, un an après la conquête de l'île d'Elbe par les Syracusains, quand le peuple soumit à l'examen des Athéniens le code des lois qu'il voulait se donner.

Cette dernière circonstance nous rappelle l'état de trouble dans lequel se trouvait alors la République romaine par suite de la discorde qui s'était établie entre les patriciens et les plébéiens. Sans doute ces dissensions avaient commencé avant les événements qui décuplèrent tout d'un coup l'ascendant extérieur de la Grèce; le peuple se retira, en 491, sur le Mont Sacré; mais l'accroissement prodigieux du pouvoir populaire à Rome coïncide d'une manière trop frappante avec l'éclat que jeta la démocratie athénienne sous le gouvernement de Périclès, pour que nous consentions à considérer ces deux faits comme étrangers l'un à l'autre. C'est qu'avec les idées de la civilisation, avec la séduction de l'art, l'esprit grec propageait partout la passion du gouvernement populaire : après la mort d'Hiéron, la démocratie fut souveraine à Syracuse; dans le même temps, elle s'établit à Rome comme un pouvoir rival de l'aristocratie.

VI. Sympathie présumée des Pélasges-Tyrrhéniens pour les Grecs.

Un ébranlement si général pouvait-il rester étranger à l'Étrurie? Sans doute on ignore presque entièrement ce qui a pu se rapporter à la lutte des classes dans cette partie de l'Italie : ce n'est qu'après la soumission générale du pays aux Romains que nous voyons éclater la haine qu'une longue servitude avait concentrée dans les rangs inférieurs du peuple (1), et, si nous nous en rapportons à la physionomie extérieure de l'histoire, nous devons penser que la prépondérance de l'aristocratie étrusque se maintint, sans lutte violente, tant que les populations de la Toscane formèrent un corps de nation indépendant.

(1) Voir dans Tit. Liv. (XV, 14, 15; XVI, 39) le récit de la révolte des esclaves à Vulsinium.

Mais pour conserver une telle suprématie, la force ne suffisait certainement pas aux Lucumons : si les classes inférieures n'avaient pas été l'objet de faveurs particulières, leur longue soumission présenterait dans l'histoire une énigme insoluble. Or, on doit rappeler ici que, suivant l'opinion la plus conforme à toutes les vraisemblances historiques, la masse soumise aux Lucumons d'origine lydienne se composait des anciens Pélasges-Tyrrhéniens, peuple étroitement apparenté avec les Hellènes, qui leur ressemblait pour le fond de la langue, la religion, les mœurs, l'aptitude et l'organisation intellectuelle. Cette classe la plus nombreuse avait dû conquérir des richesses et un certain ascendant par suite du développement de la marine : elle remplissait certainement les flottes, et les capitaines qui consentaient à courir pour le compte des Lucumons, après des expéditions fructueuses, ne devaient pas se trouver au retour sur le même pied qu'avant le départ. C'était chez les individus de race pélasgique que les idées importées de la Grèce devaient rencontrer le plus de faveur, et quand l'aristocratie se montrait disposée à adopter les usages et à honorer les arts helléniques, une telle conduite contribuait sans doute à la populariser auprès des Pélasges-Tyrrhéniens.

On voit donc que tout n'est pas à rejeter dans le système de M. Millingen, si maltraité par la plupart des archéologues, et que, si la partie de la population qui possédait en Étrurie la suprématie politique était étrangère à la Grèce par son origine et ses prétentions nobiliaires, il n'en était pas de même des classes inférieures que plus d'un lien naturel rattachait à la population grecque. Les artistes qui importaient l'hellénisme, en conquérant la protection des grands, étaient assurés d'avance de la sympathie et, jusqu'à un certain point, de la coopération des petits.

VII. Les trois périodes de l'art en Étrurie. Influence asiatique. Influence grecque.

Toutes ces causes nous permettent de prolonger l'époque de l'influence hellénique en Étrurie, que nous ouvrons à l'arrivée de Démarate, vers 580 avant notre ère, jusqu'à des temps contemporains de la grande lutte de l'Étrurie contre Rome. Trois périodes bien distincts, l'asiatique, le grec et le romain, se révèlent à nos yeux dans les productions de l'Étrurie. Le période asiatique est celui où les Étrusques, encore peu éloignés de leur berceau lydien et continuant sans doute d'entretenir des rapports avec la partie du monde dont ils étaient sortis, fondaient péniblement, sans guide et sans lois, un art d'une extrême imperfection, mais où l'empreinte des idées émanées de l'Asie s'est gravée d'une manière ineffaçable.

Autant que nous en pouvons juger par les rencontres d'objets disparates qui se trouvent à la fois dans les mêmes tombeaux, l'aristocratie des Lucumons ne renonça jamais complétement à ces traditions patriotiques : on garda avec soin dans les familles les objets exécutés sous l'influence asiatique, objets parmi lesquels il s'en trouvait peut-être qui avaient été apportés de l'Asie lors de la grande émigration de Lydie en Toscane, ou qui plus tard, par les voies précédemment indiquées, avaient passé de l'Asie dans la Péninsule Italique (1).

On continua même, par esprit de tradition et d'imitation, d'exécuter des objets semblables à une époque où dominaient d'autres influences, et ce n'est pas une vaine conjecture que celle qui place à Clusium le centre florissant de cette industrie, quand déjà depuis longtemps l'art grec régnait plus près de la côte, à Tarquinies et à Vulci. Notre jugement hésite devant les objets de goût asiatique que l'on découvre en Étrurie : nous ne pouvons distinguer ceux qui appartiennent réellement à l'époque primitive des produits d'imitation fabriqués à une époque comparativement plus récente : mais cette incertitude ne peut nous empêcher d'assigner son caractère distinctif au premier période, qui en définitive a produit toute une classe de monuments, soit directement avant l'arrivée de Démarate, soit depuis Démarate, par suite de l'influence que les anciennes idées avaient conservée en dépit du progrès de l'hellénisme.

Le second période, celui de l'influence grecque, est le plus important pour le sujet qui nous occupe ; il comprend deux siècles, depuis l'arrivée de Démarate à Tarquinies jusqu'à la prise de Rome par les Gaulois. Pendant ce long espace de temps, l'élément étrusque ne s'abandonna pas tout entier à la mode étrangère : nous venons de voir que l'art asiatique avait continué de vivre, dans sa rudesse et dans son imperfection, à côté de l'art perfectionné de la Grèce. La tradition nationale de l'aristocratie, la discipline religieuse et scientifique sur laquelle sa suprématie était basée, enfin les priviléges de race qui étaient la règle du gouvernement, n'ayant reçu aucune atteinte, on conçoit que l'hellénisme n'ait altéré ni la langue qui servait d'interprète à ces traditions, ni l'écriture instrument de cette langue. Ainsi on ne s'étonnera plus de ne point trouver

(1) Dans le grand tombeau de Cære, découvert en 1836, on n'a trouvé aucun monument qui porte l'empreinte de l'art hellénique ; tout accuse dans le travail des bronzes et des objets d'orfévrerie une influence purement asiatique. Voyez Raoul Rochette, *Journal des Savants*, juin, 1843, p. 354 et 355 ; de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. XI, part. 1, p. 246. On peut en conséquence regarder ce tombeau comme remontant à une époque antérieure à l'arrivée de Démarate à Tarquinies.

d'inscriptions grecques en Étrurie : on regardera même comme fort naturel que les tombeaux dans lesquels ont été découverts les vases grecs n'offrent sur leur façade, sur les pyramides qui les recouvrent, et dans la décoration de leurs parois intérieures, que des inscriptions étrusques.

Mais que les Étrusques qui repoussaient le grec, pour tout ce qui concernait l'état et la famille, aient accueilli avec passion, comme objets d'art, comme monuments d'une civilisation attrayante, les productions helléniques; qu'ils aient favorisé parmi eux l'établissement d'artistes capables de les multiplier en leur faveur, il n'y a rien là que de très-naturel et d'entièrement conforme aux observations que l'ensemble de l'histoire tyrrhénienne nous a jusqu'à présent fournies.

VIII. A quelles conditions les artistes grecs ont-ils travaillé pour les Étrusques?

C'est ici le lieu de répondre à la question posée si souvent jusqu'à ce jour, et qu'on a si vainement tâché de résoudre. A quelles conditions les artistes grecs travaillaient-ils pour les Étrusques? Nous craignons beaucoup qu'en s'exaltant sur le caractère de liberté et d'indépendance inhérent à l'art hellénique, on n'ait ajouté une difficulté chimérique à un problème déjà si compliqué et si obscur. A quoi bon en effet cette condition de l'*isopolitie* (1), c'est-à-dire de l'égalité des droits entre les Étrusques et les Grecs établis au milieu d'eux? Est-ce que les artistes grecs n'étaient pas habitués, même à la plus brillante époque de l'indépendance hellénique, à travailler pour des maîtres? D'abord on ne doit pas confondre le foyer central auquel la liberté politique était nécessaire pour activer incessamment l'inspiration avec les ramifications innombrables qui, au milieu des influences et des entraves les plus diverses, subissaient l'impulsion communiquée par le centre. Puis il faut reconnaître, dans le foyer même de la liberté et de l'inspiration, l'existence d'un sentiment qui, partant d'une république limitée, toujours gênée dans ses finances et déchirée par les factions, se portait avec une disposition admirative et respectueuse sur les grandes monarchies, types de l'ordre, de la richesse et de l'autorité.

Qu'on juge par la lecture d'Hérodote de combien peu il s'en est fallu que la Grèce n'acceptât, comme un résultat avantageux pour tous, la suprématie politique du Grand Roi, et l'on admettra que, dans l'esprit de la plupart des Grecs, il y avait une capitulation toute préparée entre la passion de la liberté et une déférence intéressée pour la tyrannie. Cela est si vrai que la destruction du pres-

(1) Cf. Gerhard, *Rapp. Volc.*, n. 966; Bd. I, 1833, S. 341. Voir l'*Introduction* du Welcker, *Rheinisches Museum für Philologie*, premier volume de cet ouvrage, p. xvij et xviij.

tige de la toute-puissance du roi de Perse n'altéra que fort peu le sentiment qui luttait dans le cœur des Grecs contre l'instinct de la liberté. On savait alors à quel point le grand corps asiatique était vulnérable; mais on avait fait une cruelle expérience de la démocratie, et la plupart des hommes supérieurs en étaient dégoûtés. Xénophon, qui avait fait le mieux toucher au doigt la nature du mal qui minait le colosse et le précipitait vers sa ruine, n'en faisait pas moins du fondateur de la monarchie des Perses le héros d'un livre dans lequel il exalte sans cesse le despotisme aux dépens du gouvernement démocratique de son pays. Que l'admiration si naturelle et si vive que nous éprouvons pour la Grèce et pour ses artistes en particulier ne nous entraîne donc pas à des illusions romanesques! Ne supposons pas un graveur de médailles ou un peintre de vases plus difficile dans les conditions de son établissement auprès d'un Lucumon étrusque que ne fut Thémistocle chez Xerxès, Agésilas chez Inarus, Euripide chez Archélaüs, ou Platon chez Denys!

Car enfin, de ce que les rois de Macédoine ou d'Épire, les tyrans de Syracuse et d'Agrigente étaient Hellènes de race et de langue, il ne s'ensuit pas qu'on vécût auprès d'eux avec plus de garanties pour la conservation de la liberté, de la fortune et de la vie, que dans le palais d'un roi de Perse ou dans le camp d'un Scythe : l'histoire est là pour faire voir s'il y a de l'exagération dans notre langage. Ce n'est pas seulement parce que la satisfaction de vivre en pur hellénisme faisait passer condamnation sur le reste que les artistes et les poëtes affluaient à la cour des tyrans, c'est (tranchons le mot) parce qu'ils y étaient mieux payés que dans les républiques; or, il y avait un grand profit à vivre auprès des Barbares qui subissaient l'influence de l'hellénisme. Isocrate mourut de douleur en apprenant la chute de l'indépendance hellénique à Chéronée : et quarante ans auparavant la même plume qui fit le panégyrique d'Athènes avait écrit l'éloge du despote Évagoras.

La preuve que les artistes grecs d'un mérite éminent ont mis leur talent au service, non-seulement des Étrusques, mais des Perses, des Scythes, des Carthaginois et d'autres Barbares, existe sur une foule de monuments. A peine l'art grec commence-t-il à sortir des langes de sa longue enfance, dès avant la lutte contre les Perses, nous voyons avec étonnement que les médailles des rois de Macédoine sont les mieux gravées, les plus pures et les plus avancées sous le rapport de l'art : c'est que l'ouverture des mines d'argent du mont Pangée avait fait des rois de Macédoine les princes les plus riches de l'Europe : les artistes

qui leur louaient leur talent ne s'inquiétaient guère des *garanties constitutionnelles*, comme nous dirions aujourd'hui, qui existaient ou n'existaient pas dans leurs royaumes. La suite monétaire des rois de Perse nous montre un certain nombre de beaux ouvrages exécutés certainement par des Grecs, sans doute par ceux de l'Ionie, alors esclave.

Les antiquités grecques qui ont été découvertes depuis quelques années sur le sol et aux environs de Panticapée jettent un grand jour sur cette question; à leur aspect, on reste convaincu que non-seulement les artistes athéniens établis aux environs du Bosphore Cimmérien étaient en rapport avec les rois scythes et sarmates du voisinage, mais encore que quelques-uns d'entre eux étaient entrés au service de ces princes, et mettaient pour eux en œuvre les masses d'or que leur fournissaient les pentes de l'Oural.

Quelque chose de non moins important dans ce genre nous est fourni par les nombreuses et belles médailles qui furent frappées, soit dans les villes de la Sicile qui étaient tombées au pouvoir de Carthage, soit même, s'il faut s'en rapporter à l'ingénieuse interprétation récemment donnée d'une légende punique fréquemment inscrite sur ces monnaies, dans les camps des Carthaginois (1). Certes, l'art grec n'avait rien perdu de sa puissance et de sa délicatesse pour s'être mis au service de ces Barbares, et si les inscriptions ne distinguaient pas les monnaies frappées dans les villes grecques de celles qui furent alors exécutées pour les généraux de l'armée punique, nous n'aurions aucun moyen de démêler les productions de l'art libre d'avec les œuvres de l'art asservi.

Cette action du reste ne se borna point à la Sicile : les Carthaginois qui, dans leurs rapports avec les Grecs, s'étaient habitués à faire usage de monnaies, transportèrent sur le sol de l'Afrique un art qui, sous leur domination, avait donné dans la Sicile de si magnifiques produits. Le souffle de l'inspiration grecque s'affaiblit à Carthage, sans pourtant s'éteindre tout à fait : le style des monnaies frappées dans cette ville a une roideur, une austérité qui les fait reconnaître au premier coup d'œil et rappelle les productions de l'ancien style : phénomène extraordinaire au premier abord, mais qui se retrouve en Espagne, en Gaule, dans le Samnium pendant la Guerre Sociale, à Rome sous la République, partout enfin où l'hellénisme a poussé des rejetons, qui pendant quelques générations ont vécu détachés du sol de la mère patrie. Cette dernière observation

(1) Voir de Saulcy, *Mémoire sur la Numismatique punique*, p. 16, extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XV, 2e partie.

ne sera pas perdue pour notre étude spéciale de l'influence grecque sur les Étrusques.

IX. Durée présumée de la fabrique grecque de Vulci.

Et, en effet, malgré la quantité de vases découverts à Vulci, nous n'avons pas lieu de croire que la fabrique locale y ait duré fort longtemps. On a trouvé sur ces monuments les noms de trente à quarante artistes, soit peintres, soit potiers : beaucoup de vases, sans noms d'artistes, ont été évidemment fabriqués par ceux que nous connaissons ou sous leur direction immédiate. Nous n'avons pas été assez heureux pour étudier toute ensemble la plus grande partie des vases découverts à Vulci : mais si nous pouvons prendre confiance dans le résultat des observations isolées et successives qu'il nous a été donné de faire, la fabrique de Vulci n'a pas dû compter en tout plus de soixante artistes. Entre les temps où florissait la colonie amenée par Démarate et ceux où une école de céramographie s'établit à Vulci, il dut exister une lacune plus ou moins longue : car l'hypothèse suivant laquelle les artistes de Vulci auraient été élèves de ceux de Tarquinies semble démentie par le nombre des peintures sur lesquelles on trouve le reflet des grandes inspirations du style de Phidias. Si, en plein hellénisme, et à côté des chefs-d'œuvre que produisait l'école attique, les Éginètes restèrent fidèles à leurs traditions archaïques, à plus forte raison la primitive école de l'Étrurie, dans le cas où elle se serait perpétuée de génération en génération, aurait continué de reproduire les types originaires. L'imitation du style ancien qui a exercé son influence sur tous les pays grecs n'a nulle part eu plus de faveur qu'en Étrurie : nous en avons déjà fourni des preuves, et nous y reviendrons plus tard tout au long.

Mais, d'un autre côté, comme il nous est impossible de rattacher à un fait, à une époque déterminée, l'établissement à Vulci des Grecs disciples de Polygnote et de Phidias, il nous faut bien, en combinant avec les données historiques celles qui résultent de l'observation des monuments, estimer approximativement l'époque à laquelle dut avoir lieu cette reprise de l'art grec en Étrurie. En choisissant pour point de départ la date de la conquête de l'île d'Elbe par les Syracusains (454), nous ne courons pas risque de nous égarer beaucoup. De là jusqu'au jour où les Romains triomphèrent de Vulci vaincue, il s'écoula cent soixante-quinze ans ; c'est trop sans doute pour le développement et la durée de l'école de Vulci : mais nous échapperons peut-être à cette difficulté en admettant, sous bénéfice d'interprétation, une partie de l'opinion de M. Millingen, suivant laquelle les Étrusques auraient placé dans leurs tombeaux des

vases et d'autres monuments conservés dans les familles et exécutés à des époques antérieures. Sans prétendre qu'il en soit de même de tous les tombeaux de Vulci, ce qui est bien loin de notre pensée, l'admission partielle de cette manière de voir expliquera naturellement certains faits qu'on a observés, sans pouvoir en expliquer la cause autrement que par l'hypothèse de l'importation étrangère. Un certain nombre de vases de Vulci portent des marques de restauration faites avec des tenons de bronze, et d'une manière qui saute aux yeux (1). Si ces restaurations avaient été faites en fabrique, elles auraient eu quelque chose de bien maladroit : si le commerce avait jeté des masses de vases sur les côtes de l'Étrurie, on ne conçoit pas comment les marchands auraient trouvé le placement de vases souvent très-médiocres, brisés en route, et dont les tessons auraient été grossièrement rapprochés. Mais du moment qu'on établit que ces monuments se transmirent pendant plusieurs générations dans les mêmes familles; que la fabrique qui les produisait ayant cessé dans le pays, des objets d'un mérite secondaire avaient au moins gagné le prestige de l'antiquité; qu'à leur valeur comme objet d'art déjà ancien (2) s'était joint un prix d'affection et de souvenir, ces restaurations, avec leur maladresse et leur évidence, n'ont plus rien que de très-naturel.

Les circonstances commencèrent à devenir graves et difficiles pour les Étrusques à partir des invasions gauloises et des progrès de Rome signalés par la prise de Veïes (391). Le période florissant de la fabrique de Vulci, probablement clos par ces événements, n'aurait donc été que de soixante à soixante-dix années : qu'il ait duré un peu davantage, c'est là un point sur lequel on ne peut rien dire de solide, et qui, dans le fond, n'a pas grande importance : il nous suffira d'avoir déterminé l'époque féconde de la production.

X. Pourquoi on ne trouve que des sujets grecs sur les vases de Vulci.

Quelques personnes ont voulu tirer un argument, contre la fabrique locale de Vulci, de ce que les sujets représentés sur les vases, étant exclusivement grecs, ne pouvaient intéresser les Étrusques. Si ceux-ci avaient commandé des vases, a-t-on dit, ils auraient exigé que leurs traditions nationales y tinssent une place plus importante. Nous examinerons de plus près cette objection, quand il nous faudra étudier le caractère spécialement attique de la plupart des vases de Vulci.

(1) De Witte, *Cat. Durand*, n° 819 et *Cat. étrusque*, n° 134. Cf. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. CXLV.

(2) Il ne faut pas bien longtemps pour que des produits d'un art hors d'usage conquièrent ce vernis d'antiquité : témoin notre *vieux Sèvres* qui n'a pas plus de *soixante ans* et qu'on paye au poids de l'or.

Pour le moment, et en nous bornant à ce qui concerne la condition des artistes grecs chez les Étrusques, il nous semble qu'on perd de vue la position réciproque des peintres et de leurs patrons : d'une part, les protecteurs, subissant une influence supérieure, ne pouvaient guère dominer, dans la direction de leurs travaux, les artistes qu'ils employaient : ceux-ci, de leur côté, auraient-ils eu la souplesse d'invention nécessaire pour se prêter aux idées particulières de leurs maîtres ? La faculté de produire, chez les Grecs, n'aurait été ni si étendue, ni si sûre, si chacun avait eu la responsabilité de ses œuvres, non-seulement comme exécution, mais encore comme idée. L'aisance avec laquelle, depuis que nous connaissons un plus grand nombre de monuments, nous formons des séries entières sorties d'un seul et même modèle, est une preuve sans réplique de la place que l'imitation tenait dans la pratique des arts chez les Grecs, surtout si l'on songe que ces modèles, incessamment reproduits, n'étaient sans doute eux-mêmes la plupart du temps que des copies d'originaux célèbres, exécutés plus en grand et pour de plus hautes destinations. Ainsi les Étrusques ne pouvaient songer à imposer des sujets aux peintres qu'ils employaient : et ces peintres auraient été la plupart du temps hors d'état de rendre les sujets qu'on leur aurait imposés.

Nous savons, il est vrai, surtout par l'étude des médailles, que les artistes secondaires, ne se sentant pas capables d'approprier de nouveaux types à de nouvelles destinations, ne se faisaient aucun scrupule de détourner des figures consacrées de leur application première : ils auraient pu ainsi composer des sujets étrusques en les accompagnant d'inscriptions dans la langue des maîtres qui les employaient. Mais alors les vases auraient cessé d'être grecs, ce qui était l'objet le plus important. Quand on possédait déjà un vase apporté d'Athènes ou de la Sicile, on tenait à multiplier ses richesses en ce genre : ceux qui n'avaient rien de cette rare catégorie, demandaient des copies en tout semblables aux vases apportés de la Grèce : de là le soin tout naturel, et d'ailleurs parfaitement d'accord avec leur inclination, que prenaient les artistes, de reproduire aussi exactement que possible, et jusqu'aux moindres circonstances, les monuments exécutés dans la Grèce elle-même. Pour atteindre ce but, les inscriptions grecques étaient tout à fait nécessaires : c'était même ce qui donnait aux imitations un goût de terroir plus prononcé : aussi les inscriptions sont-elles plus fréquentes à Vulci que dans les pays purement grecs.

Peu nous importe après cela que les Étrusques aient plus ou moins bien compris ces inscriptions : d'abord elles étaient en général fort courtes, et

à l'exception des innombrables ΚΑΛΟΣ, elles se bornent presque toutes au nom de l'artiste ou à celui des personnages représentés : l'alphabet grec ne s'éloignait pas assez de l'étrusque pour qu'il fût difficile à quelqu'un qui n'aurait pas su le grec de se rendre compte de ces inscriptions. Le petit nombre de phrases un peu plus développées qui se rencontrent sur les vases, se compose de formules très-connues, et qu'il était aussi facile aux Étrusques d'apprendre et de répéter, qu'il l'est aux Turcs de placer dans la conversation ces citations persanes, partie essentielle du beau langage à Constantinople, et qu'aucun homme bien élevé ne doit ignorer, même quand il ne sait pas d'ailleurs les premières règles du persan. Il faut renoncer à comprendre la question qui nous occupe, si l'on n'y concède à la *mode* une très-grande place : nous verrons plus bas que cette place est en effet très-considérable.

Nous ne négligerons pas non plus de faire remarquer que la fabrication des vases grecs étant une opération tout à fait délicate, qui exigeait une adresse remarquable, une grande habitude et par conséquent une éducation spéciale; les artistes qui employaient ce procédé devaient se le réserver comme un secret, et par conséquent conserver dans l'exécution de leurs travaux plus d'indépendance que s'il s'était agi d'opérations d'une exécution plus facile. Nous devons croire que les Grecs n'avaient guère confié leur secret aux Étrusques, si nous en jugeons par les imitations étrusques des vases grecs qui sont parvenues jusqu'à nous, quels que soient l'âge et l'origine de ces imitations (1). Quand au contraire il ne s'agissait plus de cette industrie mystérieuse des vases, l'action des maîtres se faisait plus aisément sentir au dehors, et les Grecs faisaient moins de difficultés à se donner des élèves étrusques, et à les associer à leurs travaux. De là le caractère mixte des bronzes, des peintures exécutées sur les murs, des sculptures et en général des travaux qui portant une empreinte plus décidément étrusque, et montrant cette roideur, cette affectation d'anatomie, cette pesanteur de galbe qui sont les signes distinctifs du style toscan, ne s'éloignent pas assez cependant

(1) En général les vases imités par les Étrusques sont d'une terre moins bien préparée, d'une couverte moins brillante ; le dessin offre plus de rudesse, les inscriptions grecques (s'il s'en trouve) sont mal copiées, souvent inintelligibles, quelquefois même remplacées par des points. Ceci s'observe surtout sur les vases à figures noires. Les vases à figures jaunes ou rouges sont d'une teinte pâle, plusieurs ont des inscriptions étrusques. Voyez les *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. II, pl. VIII et IX. Nous connaissons aussi des exemples de vases étrusques qui ressemblent aux derniers produits de l'art hellénique dans la Basilicate. Voyez *Cat. Durand*, n° 377 ; Micali, *Monumenti inediti a illustrat. della Storia degli ant. pop. ital.* tav. XXXVIII, 1 e 2 ; Firenze, 1844.

de la source grecque, pour qu'on en reporte l'exécution à une époque différente de celle des vases.

Ce caractère intermédiaire (qui du reste, comme on le verra plus tard, n'est pas tout à fait étranger aux vases) se montre plus manifestement encore dans certains bijoux créés pour un usage tout national, et surtout dans une série tellement dominante en Toscane et si rare en Grèce (1) qu'on ne peut s'empêcher de la considérer comme principalement étrusque, nous voulons parler des scarabées de cornaline, d'agate ou de chalcédoine sur le plat desquels on a gravé avec plus ou moins de soin un sujet, la plupart du temps mythologique. Les inscriptions qui accompagnent ces sujets sont toujours étrusques, et cependant le travail en est souvent d'une fermeté rare et d'une grande pureté : ce sont là, en général, les productions les plus remarquables de l'art tyrrhénien. Ces monuments, quelques bijoux admirables, des miroirs d'un travail également supérieur, tels que celui de *Phuphluns* et de *Semla* (2) nous obligent à rapprocher sans interruption les travaux des Grecs en Étrurie de ceux des artistes étrusques, et à faire remonter par conséquent leurs meilleurs ouvrages jusqu'au temps où les Grecs travaillaient en Étrurie. Ce rapprochement n'eut pas alors une influence moins heureuse que, chez nous, sous le règne de François I[er], l'association des maîtres italiens avec leurs disciples français. Nous sommes fiers avec raison de notre Jean Goujon, et pourtant cet habile sculpteur, le premier de notre renaissance au XVI[e] siècle, n'avait fait que transporter dans la statuaire le style des peintures du Primatice.

XI. 3[e] période de l'art étrusque. Réaction nationale contre les Romains

Deux causes principales durent limiter cette alliance de l'art grec et de l'art étrusque à un assez petit nombre d'années; d'abord le réveil des sentiments nationaux dans la Toscane pendant la lutte avec Rome, puis le cours que l'hellénisme prit alors loin de l'Italie. Tant que les Étrusques avaient joui tranquillement de leur indépendance, ils s'étaient sans scrupule livrés à tout l'attrait que leur inspirait un art étranger; mais du moment qu'il leur fallut défendre non-seulement leur liberté, mais encore leur existence comme nation, il se manifesta un retour vers les traditions originaires et les vieilles coutumes, qui se montre dans tout ce qui nous est resté des productions étrusques du dernier période. En général, on assigne pour époque à la majorité des productions de l'art étrusque le

(1) Gerhard, *Annales de l'Inst. arch.*, IX, p. 144. A quoi il faut ajouter un scarabée de cornaline qui appartient à M. George Finlay. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 140.

(2) *Monuments inédits de l'Inst. arch.* I, pl. LVI, A; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXXIII.

temps qui s'écoula depuis la soumission des Étrusques aux Romains jusqu'aux événements qui, vers la fin de la République romaine, achevèrent d'effacer la dernière trace de l'indépendance en Étrurie; mais toute distinction rigoureuse entre les productions de l'art étrusque, exécutées avant ou après l'établissement définitif de la domination romaine dans le pays, est impossible à établir. Il en est des monuments comme des œuvres littéraires : personne, jusqu'ici, n'a pu dire si les vers *fescennins* (1), qui étaient pour les Étrusques ce que les *atellanes* étaient pour les Osques, doivent remonter jusqu'au temps de l'indépendance nationale ou redescendre au-dessous. Varron (2) a cité des tragédies étrusques de Volnius; mais on ne sait rien non plus sur le temps où ce poëte aurait vécu. Toutes ces obscurités, du reste, n'ont pas une importance capitale pour le but que nous poursuivons. Nous avons distingué, parmi les monuments étrusques, ceux qui peuvent être regardés comme contemporains des vases grecs exécutés dans la même contrée, et ceux, au contraire, qui ont été exécutés très-longtemps après; le débrouillement du surplus appartient à la question étrusque proprement dite.

Si les préférences de l'esprit national, dont nous venons de rappeler les causes, n'avaient pas suffi pour exiler l'art purement grec de l'Étrurie, la direction que prit l'hellénisme vers la fin du IVᵉ siècle avant notre ère, aurait suffi sans doute pour établir la séparation entre les Étrusques et les Grecs. On connaît le thème habituel des déclamations dans l'antiquité romaine, sur ce qui serait arrivé à Alexandre le Grand s'il avait dirigé vers l'Italie le cours de ses entreprises. A en juger par la mauvaise fortune d'Alexandre d'Épire et de Pyrrhus, l'Italie avait à opposer aux armées grecques des obstacles bien autrement sérieux qu'elles n'en rencontraient en Asie. Sur une terre hérissée d'obstacles naturels, sans parler de Rome qui menaçait tout, se groupaient des populations rudes et belliqueuses; les guerriers du Samnium, du Bruttium et de la Lucanie auraient fait chèrement payer les entreprises dirigées contre leur indépendance à toute autre puissance qu'à celle des Romains. Et d'ailleurs, quelle comparaison pouvait-il exister entre les trésors de l'Orient, si faciles à conquérir, et la pauvreté italiote, si jalouse de sa liberté? Pyrrhus fut le dernier des Grecs qui nourrit l'espoir de triompher de l'Italie; après lui, Hannibal ne retrouva sur le sol de la Péninsule que des villes ruinées, amollies et habituées à la servitude. Pour soulever l'hellénisme contre Rome, il aurait fallu à Hannibal secouer cette fatale mollesse; il y succomba lui-

(1) Serv. *ad* Virg. *Æn.* VII, 695; Horat. *Epist.* II, 1, 145.

(2) *De Ling. lat.*, V, 55, ed. Müller.

même. Les conquêtes d'Alexandre et plus tard son empire avec les monarchies qui en sortirent, absorbèrent toute l'activité dont la Grèce était alors capable; aussi ne devons-nous pas nous étonner de voir, à dater de cette époque, le flot de l'hellénisme s'éloigner tout à fait de contrées qui, comme l'Étrurie, n'avaient jamais que faiblement participé à ses fécondes irrigations.

XII. Nouvelles preuves tirées de la numismatique. Des diverses époques de la monnaie de Populonia.

Il est fâcheux, nous n'hésitons pas à en convenir, que pour étayer les inductions auxquelles nous avons dû avoir recours en ce qui concerne la fabrique des vases grecs en Étrurie, nous n'ayons pas eu à notre disposition cette masse de monuments numismatiques qui, bien étudiée, jette un si grand jour sur les phases de l'art dans l'Italie méridionale; mais on a vu précédemment que, parmi les as étrusques, ceux dont l'attribution ne peut donner lieu à aucune incertitude doivent être postérieurs à l'époque des vases; ceux, au contraire, qui semblent beaucoup plus anciens, sont si obscurs ou si indifférents sous le rapport de l'art, qu'on ne saurait en tirer aucun profit. Nous sommes donc réduits à la série des monnaies d'argent de Populonia, dont l'ensemble et les détails n'ont rien qui ne se rapporte exactement aux remarques que nous avons faites sur les époques et le caractère de l'art en Étrurie.

D'abord les monnaies de Populonia constituent un système à part qu'on a voulu sciemment rendre distinct des différents systèmes helléniques, et qui pourtant n'en diffère pas pour ce qu'il y a de plus essentiel, l'unité monétaire : c'est la drachme qui en est la base, avec de très-légères variations dans le poids, qui s'accordent avec les variations de la fabrique elle-même.

Nous distinguons dans la série de Populonia trois époques : 1° celle des monnaies sans inscriptions : il n'y en a que deux de connues jusqu'à ce jour, la première à Paris, et la seconde à Florence; l'une représentant un sanglier, l'autre un lion, avec le revers plat et sans aucune trace d'ornement (1). Le style de ces monnaies est ancien, mais fort soigné; le poids est exactement celui de deux des didrachmes du système incus, frappés dans la Grande Grèce. Selon toute probabilité, ces tétradrachmes ont été exécutés dans la première moitié du ve siècle avant notre ère, c'est-à-dire à l'époque où les poursuites de la marine grecque interrompirent les pirateries des Tyrrhéniens et les obligèrent à chercher dans le commerce des bénéfices plus légitimes. L'intention de se distinguer des Grecs par la physionomie extérieure de la pièce, indique la vanité nationale des Étrusques; mais au

(1) Millingen, *Considérations sur la numismatique de l'ancienne Italie*, p. 164 et 165, et Supp. pl. I, n° 11; Mionnet, Suppl. I, p. 200, n° 17; Abeken, *Mittelitalien*, Taf. XI, 1 und 2.

fond ces pièces sont fabriquées de manière à être admises dans la circulation du commerce grec; et quant à l'absence d'inscriptions, elle est conforme à ce qui se passait alors communément dans les ateliers du mont Pangée, les plus féconds de cette époque en émission de monnaies d'argent.

2° L'époque des tridrachmes et des drachmes, les uns avec la tête de Vulcain, les autres avec celle de Mercure; et derrière les têtes, le Λ, initial du nom étrusque de *Pupluna;* le revers est plat et sans ornements comme sur les pièces précédentes. Le travail de ces monnaies, quoiqu'un peu dur, a de la science et de la vie; il rappelle le monnayage de Damastium, ville d'Épire, où la dose de l'hellénisme n'était pas beaucoup plus forte qu'en Étrurie. Le poids de la drachme sur ces pièces est sensiblement réduit, ce que nous attribuons aux circonstances difficiles dans lesquelles se trouva le commerce de la Toscane, par suite de la prépondérance des marines grecque et carthaginoise. Il faut donc placer la fabrication de ces pièces vers le commencement du IVe siècle de notre ère.

3° Dans la troisième série, de beaucoup la plus nombreuse et la plus variée, nous voyons figurer des *doubles deniers*, des *deniers*, des *quinaires* et des *sesterces*, désignés par des marques peu différentes de celles qu'on trouve sur la monnaie romaine. Parmi les doubles deniers, quelques-uns offrent au revers des traces du nom étrusque AИV√ΛVΛ, avec des ornements et des symboles variés, ce côté continuant d'être plus plat que le principal. Les *deniers*, *quinaires* et *sesterces* n'ont d'autre légende que la marque de la valeur, et le revers ne diffère pas de celui des pièces de la première et de la seconde époque. Les marques du denier et de ses divisions indiquent-elles une époque postérieure à l'introduction de la monnaie d'argent chez les Romains? C'est là une question sur laquelle il sera bien difficile de se prononcer, tant que la critique n'aura pas décidé si les chiffres que nous appelons romains ont été en usage en Étrurie avant que les Romains en fissent emploi. Ce qui est certain, c'est que sur la belle cornaline étrusque du cabinet de France, sur laquelle on voit un homme calculant avec l'abaque sur ses genoux, les signes X et V sont déjà employés avec la valeur que les Romains leur ont donnée, et cette cornaline appartient à la belle époque de l'art étrusque (1). Au reste, les deniers de Populonia ont exactement le poids des deniers romains frappés vers 250 avant J. C., poids qui est aussi ri-

(1) K. O. Müller, *Die Etrusker*, Bd. II, S. 318.

goureusement celui des drachmes athéniennes de l'époque à laquelle les Macédoniens dominaient dans cette ville; ce qui donne la preuve que la fabrique monétaire de Populonia se continua pendant le IIIe siècle avant J. C., même après la soumission de l'Étrurie aux Romains.

Le travail de ces monnaies de la troisième époque, souvent fort habile, comme sur les pièces qui montrent une *tête d'Hercule* de face, répond cependant en général au degré de mérite que l'art avait conservé chez les Étrusques pendant le période de réaction nationale; mais, parmi ces pièces, il en est plusieurs qui peuvent donner lieu à une observation curieuse. La tête de Méduse, vue de face, que ces monnaies nous montrent, offre une imitation du style grec le plus ancien, et un œil peu exercé pourrait facilement y voir un échantillon de la numismatique primitive. Le goût prononcé des Étrusques pour les productions archaïques se retrouve donc dans la numismatique comme dans la fabrique des vases. Grâce à l'indication fournie par les médailles de Populonia que je viens de rappeler, on peut se défendre de classer parmi les productions les plus anciennes de l'art étrusque le précieux tétradrachme que les PP. Marchi et Tessieri ont publié (1), et dont M. le duc de Luynes possède un superbe exemplaire. Cette pièce offre au droit une *Méduse ailée et courant, des serpents à la main*; au revers une *roue de char sans rayons*, semblable à celle qu'on remarque sur une des très-anciennes médailles d'Athènes publiées par Cousinéry (2) : une inscription étrusque de quatre lettres est tracée entre les jantes de cette roue. La Méduse a l'aspect hideux qui appartient au style le plus ancien; la roue du revers semble indiquer une époque de primitive ignorance dans la construction des chars. Nous aurions donc sous les yeux un monument numismatique d'une époque tout à fait reculée. Cependant ces longues légendes étrusques n'apparaissent, soit sur les as, soit sur la monnaie de Populonia, que fort tard, et il peut bien en être de la Méduse debout comme de la tête de Méduse des doubles deniers de Populonia; l'artiste étrusque aura cédé encore une fois au goût de sa nation pour l'archaïsme d'imitation.

Cette conjecture, si elle est fondée, peut jeter un jour inattendu sur

(1) L'*Æs grave*, tav. di suppl. class. III, n° 9; duc de Luynes, *Choix de médailles grecques*, pl. I, n° 5. Cf. Capranesi, *Annales de l'Inst. arch.* XII, pl. *P*, n° 1; Abeken, *Mittelitalien*, Taf. XI, 4. On connaît deux exemplaires de ce rare tétradrachme, l'un avec l'inscription, conservé au Collége Romain, l'autre, sans légende, faisant partie de la collection de M. le duc de Luynes.

(2) *Voyage en Macédoine*, t. II, p. 125.

l'âge de la série des as étrusques que les PP. Marchi et Tessieri ont publiés *classe* III, *planches* x *et* xi de leur *Æs grave*, et que ces savants religieux ont attribués à Cortone. Sur ces as et sur toutes leurs divisions on retrouve la roue primitive du tétradrachme et de la médaille d'Athènes publiée par Cousinéry. Comme il existe d'autres as étrusques dont le type est une roue à rayons d'une industrie plus avancée et d'un genre plus élégant, nous voyons sans surprise que les auteurs de l'*Æs grave* ont considéré les monnaies qui portent la roue la plus grossière comme appartenant à une époque reculée; mais n'auront-ils pas cédé cette fois à l'illusion que causent si facilement les ouvrages dans lesquels les Étrusques ont reproduit les types de l'ancien style? On nous pardonnera encore cette digression, qui peut avoir son importance pour le débrouillement d'une des questions les plus difficiles que soulève l'étude des vases de Vulci (1).

CHAPITRE II (V de l'*Introduction générale*).

DE L'IMPORTATION DES VASES PEINTS ET DES FABRIQUES LOCALES.

I. Invraisemblance de l'importation en grand des vases peints.

Les considérations qui précèdent ont eu pour objet de mettre en évidence deux faits contradictoires au premier aspect, et qui pourtant se produisent parallèlement dans l'histoire de l'hellénisme à l'époque de son plus fécond développement. D'une part, un état de guerre permanent, fondé sur des antipathies héréditaires, opposait d'invincibles obstacles à l'établissement d'un commerce étendu et régulier; de l'autre, l'attrait de la civilisation grecque était tel que l'action s'en faisait sentir presque simultanément à des distances considérables, en dépit des difficultés inhérentes à un état de choses dans lequel la guerre était la règle et la paix l'exception. Ce cadre étant une fois solidement établi, il nous semble

(1) Nous avions terminé cette partie de notre travail, quand nous avons eu connaissance de la dissertation par laquelle M. Richard Lepsius a voulu établir l'origine exclusivement étrusque du système de l'*Æs grave* (*Über die Verbreitung der Italischen Münzsystems von Etrurien aus;* Leipzig, 1842). Malgré l'autorité du nom de M. Lepsius, nous devons déclarer qu'après avoir lu sa dissertation, nous ne croyons avoir à modifier aucune des propositions sur lesquelles repose notre travail : quant à la dissidence qui paraît exister entre M. Lepsius et nous, nous ne craignons pas de nous en rapporter à son propre jugement; après avoir pris connaissance de notre travail, il s'apercevra sans doute que, dans sa propre argumentation, il a trop restreint le champ de ses remarques, et attaché une importance exagérée à des points de détail qui peuvent, sans inconvénient, s'expliquer de plusieurs manières différentes.

que si l'on y place le système de l'importation en grand des vases grecs en Étrurie, les impossibilités d'un tel système doivent prendre un caractère frappant d'évidence. Qu'on veuille bien examiner ensuite la sorte de marchandise qu'on suppose avoir été l'objet de transports si considérables, qu'on prenne en considération l'extrême fragilité de ces objets, et l'on en conclura que, même dans les temps du commerce le plus florissant, on n'a pu songer à fonder une spéculation sur une *vaisselle* sujette à des chances de destruction aussi nombreuses. Si, de nos jours, on fait quelques envois de *porcelaine anglaise*, les soins qu'exige cette marchandise délicate en limite l'expédition à un petit nombre d'objets; or, sous un certain rapport, les vases grecs dont la pâte médiocrement cuite manque d'adhérence et de fermeté, sont encore plus exposés à la *casse* que la porcelaine anglaise. La forme élancée ou extrêmement ouverte de quelques-uns des vases, l'étranglement du col qui sépare le corps du vase du pied qui le supporte, l'écartement des anses si imparfaitement attachées, exigent dans les transports un excès de précautions trop souvent inutiles. Eh quoi! dans les temps modernes, avec le perfectionnement des moyens de transport, il a été impossible de transporter aucune collection de vases d'un pays à l'autre, sans qu'elle éprouvât un déchet considérable! Nous avons vu l'homme le plus expert en ces matières, M. E. Durand, après avoir fait emballer sous ses yeux les vases auxquels il attachait le plus de prix, et les avoir portés avec lui dans sa propre voiture, ne trouver en arrivant, au lieu d'objets intacts, que des tessons! Et l'on pourra supposer un seul instant que, dans le temps où la fabrication des vases eut lieu, on ait empilé les coupes de Vulci, si nombreuses et si remarquables, comme des assiettes de faïence, qu'on les ait entassées à bord, qu'on leur ait fait subir les chances du roulis et du débarquement, et qu'on les ait transportées de là jusque dans l'intérieur des terres sans canaux et sans routes! l'on pourra croire qu'avec toutes ces chances les vases soient arrivés à destination aussi frais qu'en sortant de la fabrique! Nous avons peine à nous expliquer que des hommes habitués aux vases aient pu se complaire dans une hypothèse aussi invraisemblable.

Ajoutez à cela que les anciens, accoutumés à vivre sur leur propre fonds pour tout le reste, n'avaient guère la pensée de s'approvisionner ainsi au dehors, par les voies du commerce, d'objets destinés aux magnificences de la vie publique ou privée. Nous allons donner un exemple de l'étonnante indifférence des anciens à cet égard. Certes, il n'y a pas au monde de marchandise moins encom-

brante que les marbres et d'un transport plus facile, surtout à la mer. Les pays occupés par les Grecs abondent en marbres de la plus grande beauté; l'abondance en est telle qu'encore aujourd'hui la plupart des bâtiments prennent des blocs de marbre pour lest. La facilité qu'on a de débiter cette matière en plaques d'une médiocre épaisseur, la rend applicable à toute espèce de décoration. Si l'on veut éviter les frais et l'embarras du transport des grands blocs à des distances considérables, rien n'est plus facile que de recouvrir en marbre les massifs de l'architecture. Eh bien! à l'époque du plein développement de l'art grec, le transport des marbres était encore ou très-limité ou presque inconnu. A Phigalie, on n'a trouvé de marbre que les blocs qui ont servi à la frise intérieure du temple; à Olympie, cette capitale religieuse de la Grèce, les sculptures seules étaient en marbre, le temple était d'ailleurs construit avec la pierre poreuse du pays. Les temples d'Athènes étaient bâtis, il est vrai, avec un marbre magnifique; mais c'était la *pierre* du pays. En fait de marbre de couleur, on ne trouve dans les monuments de cette ville que celui d'Éleusis : rien pourtant ne le rendait digne d'un tel emploi; la pâte en est grossière, la teinte pâle et grisâtre; et pourtant on le voyait figurer dans la frise du temple de Minerve Poliade. Périclès, qui pour ses constructions épuisait la caisse des alliés, ne semble pas avoir eu même la pensée de leur demander quelques-uns des beaux marbres de couleur qu'on trouve dans les îles et sur la côte d'Asie. Ce n'est qu'à partir des successeurs d'Alexandre, et surtout de la domination romaine, que le transport des marbres précieux destinés à l'architecture devint l'objet d'une recherche et d'une activité générales; jusque-là, la séparation resta aussi complète entre les peuples les plus rapprochés que s'il n'avait existé alors ni commerce, ni vaisseaux, ni artistes.

II. Sens véritable de plusieurs textes qu'on a cités à l'appui de ce système.

Nous n'ignorons pas qu'on a été chercher dans les auteurs anciens des citations desquelles il résulterait que les vases peints étaient, pour certaines villes, l'objet d'un commerce lucratif; mais dans l'application de ces textes l'on a, la plupart du temps, ou confondu les époques, ou détourné les mots de leur sens véritable. Le nombre des passages dans lesquels il est vraiment question des vases peints est si peu considérable, qu'on se sent tenté d'en augmenter le nombre, au risque d'aider fortement à la lettre; ainsi, dès qu'il est question dans un auteur de κεραμὸς ou de *fictile*, on rattache immédiatement ces expressions à la classe de monuments qui nous occupe; mais la vraie critique ne s'arrange pas de ces interprétations. Il y a déjà longtemps qu'on a démontré que la *poterie* d'Arétium,

décrite par Pline (1), n'a aucun rapport avec les produits de la céramographie. Pline (2) vante aussi les vases d'Hadria pour leur *solidité*. Cette seule indication suffit pour faire voir qu'il ne s'agit pas des vases peints, c'est-à-dire de la poterie la moins *solide* qu'il y ait au monde. L'auteur latin indique sans doute une fabrique d'amphores, ou d'autres vases usuels, et, comme il s'exprime au présent, il en faut conclure que le commerce dont il parle avait lieu de son temps, c'est-à-dire à une époque où l'administration romaine avait créé dans la Méditerranée la sécurité du commerce maritime. Or, du temps de Pline, il y avait déjà longtemps que non-seulement le commerce, mais encore la fabrique des vases peints avaient cessé. La réputation de la poterie athénienne était de la plus ancienne date. *Céramus*, fils du *Tour à Potier* (τροχὸς) et de la *Terre*, figurait parmi les divinités attiques (3). On exploitait en grand l'argile tirée des marais de Marathon, dans un faubourg d'Athènes, qui, de cette industrie, avait pris le nom de *Céramique*. Tout cela prouve, en effet, que la poterie attique jouissait d'une grande célébrité; mais si nous en jugeons d'après le fragment de Critias, cité par Athénée (4), cette poterie, placée parmi les industries utiles, immédiatement après le *sel* de Carie, et dont le poëte vante *l'utilité domestique*, χρήσιμον οἰκονόμον, devait plus consister en marmites et en tonneaux qu'en vases de prix. On a cru pourtant trouver dans le fragment de Critias la démonstration de l'origine attique des vases peints découverts en Étrurie; nous ne comprenons guère, quant à nous, le parti que les habitants de Vulci en auraient tiré pour leur cave ou leur cuisine.

Au reste, ce qui prouve la difficulté que présente l'hypothèse de l'importation en grand, c'est que ceux même qui l'ont mise en avant n'ont pu la soutenir jusqu'au bout. Ainsi M. Kramer, qui ne voit partout, même à Nola, même en Sicile, que vases apportés d'Athènes, se montre néanmoins disposé à concéder une fabrique locale à l'Apulie, dans les temps de décadence. De son côté, M. Raoul Rochette est tout prêt à convenir que quelques-uns des vases trouvés à Vulci sont *l'ouvrage d'artistes grecs accidentellement établis sur les lieux* (5). Ce que M. Raoul Rochette paraît disposé à croire de la *minorité* des vases, nous le pensons du *plus grand nombre*; et cependant nous limitons la durée de cette fabrique locale, et le nombre des artistes qui y ont participé, beaucoup plus

(1) *H. N.*, XXXV, 12, 46.

(2) *H. N.*, *ibid.*

(3) Critias, *ap.*, Athen., I, p. 28. Dans Pausanias (I, 3, 1) le héros *Céramus* est fils de Dionysus et d'Ariadne.

(4) I, p. 28.

(5) *Annales de l'Institut archéologique*, VI, p. 290.

qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour. On voit donc qu'avec un peu de bonne volonté de la part de cet antiquaire distingué, il nous sera facile de nous rapprocher et de nous entendre.

III. Distinction des fabriques par les différences de style.

Cependant une telle distinction entre les fabriques de Vulci et celles de l'Attique, de la Sicile et de la partie méridionale de l'Italie, n'offrirait guère d'intérêt et d'utilité si, dans le style et le travail des vases eux-mêmes, il n'existait des différences appréciables et sur lesquelles il fût possible de s'entendre. Nous comprenons toute l'importance de ce côté de la question, et pourtant nous n'espérons guère l'amener à un point d'évidence qui résolve tous les doutes et fasse cesser toutes les discussions. Le livre de M. Kramer est à nos yeux une triste preuve de l'impossibilité dans laquelle se trouvent certaines personnes d'accoutumer leurs yeux à l'appréciation des objets d'art, et par conséquent d'acquérir la conscience des faits qui sont le résultat de cette appréciation. Si celui auquel on présente à la fois un vase de Vulci et un vase d'Athènes, un vase de Nola et un vase de Ruvo, n'est pas en état de faire la distinction immédiate des fabriques, toute l'érudition du monde, toute la subtilité possible ne pourront suppléer à l'absence d'une faculté aussi essentielle. Sans doute il ne faut pas, en pareille matière, s'en rapporter à son propre jugement, ni se figurer qu'on jouisse seul d'une organisation privilégiée; on doit, au contraire, comparer souvent sa propre manière de voir avec celle des personnes notoirement distinguées par le tact et l'expérience; mais quand on a renouvelé fréquemment cette épreuve, et qu'en fin de compte on s'est trouvé d'accord avec les juges les plus habiles, on peut dès lors assigner une valeur positive à des observations que corroborent d'importants suffrages. Telle est, au reste, la loi que nous nous sommes toujours imposée; récemment encore, ayant comparé nos remarques faites en commun depuis plus de dix ans en France, en Angleterre, en Italie et en Grèce, avec celles d'un connaisseur du premier ordre, M. le duc de Luynes, nous nous sommes confirmé dans la conviction qu'elles avaient un fondement réel, et tout en renonçant à convertir M. Kramer, nous avons espéré qu'on accorderait quelque importance à notre témoignage, et qu'on finirait par convenir avec nous de ce point capital : c'est qu'il existe autant de différence, une différence aussi appréciable entre un vase de Vulci et un vase d'Athènes, qu'entre un tableau vénitien et un tableau de l'école de Florence au XVIe siècle.

Sans doute on ne peut espérer de porter un jugement aussi positif de tous les monuments sans distinction; les nuances qui séparent plusieurs fabriques sont

à peine appréciables, et même, si l'on peut assigner à quelques types une valeur déterminée, les nuances de style et de travail qui conduisent par des gradations insensibles d'une fabrique à l'autre, jettent souvent l'œil de l'observateur dans une grave perplexité. Enfin, l'ensemble de la céramographie est empreint d'une frappante unité, qui est celle de l'hellénisme même. A entendre les personnes qui présentent ces objections, il semblerait que la critique fût réduite, en ce qui concerne les vases peints, à de plus dures extrémités que pour tout autre genre d'appréciation; mais si l'on se rend compte des difficultés qui, dans toutes les branches de l'art, tiennent si souvent en suspens l'arrêt d'une critique judicieuse et prudente, on s'apercevra que les conditions sont les mêmes pour les vases peints que pour tout le reste. La comparaison que nous faisions tout à l'heure est encore applicable ici; à côté des types tranchés des écoles italiennes de peinture, on a des intermédiaires fort embarrassants; mais de ce qu'on sera forcé de réserver son jugement à propos d'un certain nombre d'ouvrages, s'ensuit-il qu'on doive renoncer à asseoir son opinion sur tous les autres? Les gens du métier se tiennent en garde contre les surprises de cette nature; les plus habiles sont ceux qui se considèrent comme les moins infaillibles : pourquoi en serait-il autrement quant à la critique des vases peints? La spontanéité et l'abondance de l'hellénisme se sont joués de l'espace et même du temps, nous le savons bien. La numismatique des villes synonymes, comme les Héraclée, les Magnésie, ne s'est débrouillée que fort lentement, et présente même encore des difficultés sans solution, à cause de la perfection générale des productions de l'art grec à une certaine époque : cette perfection a si peu faibli pendant plus de deux cents ans, que souvent les caractères qui doivent distinguer la fabrique du IIIe et du IIe siècle avant notre ère échappent à l'œil le plus exercé. Ces incertitudes, bien connues de tous les numismates, ne les ont pas empêchés pourtant de faire grand état des données qui résultent de la différence des styles et des fabriques selon les lieux et les temps; et bien leur en a pris : car si l'impuissance de la critique, dans certains cas, leur avait fait perdre confiance et courage, la science aurait perdu l'un de ses moyens d'investigation les plus précieux et les plus sûrs.

La présence, dans une même nécropole, d'objets provenant de diverses fabriques ne doit pas nous inquiéter davantage. On a trouvé à Vulci des vases de Nola, d'Agrigente, de Locres et d'Athènes (1); mais, par cela même qu'on a pu

(1) Cf. *Cat. étrusque*, Avertissement, p. vij et viij.

attribuer ces vases à des fabriques distinctes de celle de Vulci, il s'ensuit que cette dernière a son caractère propre et invariable. La question est donc de savoir si ces objets de provenance étrangère sont les plus fréquents à Vulci, ou si au contraire le plus grand nombre des vases exhumés de cette nécropole ne forme pas une série particulière, facile à distinguer des objets étrangers à la fabrique locale. Cette dernière conclusion est précisément celle que M. Gerhard a tirée de l'ensemble des vases de Vulci, lorsqu'ils étaient encore presque tous réunis (1); et, pour notre compte, bien que nous n'ayons pu prendre connaissance de ces découvertes que peu à peu et par portions détachées, nous devons déclarer encore une fois que notre impression a été exactement la même que celle de M. Gerhard.

Au reste, on est habitué, en numismatique, à de semblables expériences. Il est bien rare que dans les trouvailles de monnaies, des pièces étrangères ne figurent pas au milieu de celles de la localité. Malgré cela, l'attribution de bien des pièces sans inscriptions, ou accompagnées d'initiales susceptibles de lectures différentes, n'a pas eu d'autre motif que la connaissance du sol sur lequel on les découvre en plus grande abondance; la science s'est enrichie de cette manière d'un grand nombre de faits presque toujours confirmés par des découvertes ultérieures. Nous croyons que l'étude des provenances doit conduire, en fait de vases peints, aux mêmes résultats. Les vases étaient difficiles ou même impossibles à transporter en masse; mais le déplacement des vases isolés n'a rien que de très-naturel et de conforme à toutes les vraisemblances. Ce n'était pas le commerce, sans doute, qui se chargeait de ces échanges entre les diverses fabriques : l'application des lois de l'hospitalité, l'habitude des consécrations religieuses, l'intérêt qu'avaient à se faire connaître par leurs œuvres les artistes qui cherchaient au loin l'emploi de leurs talents, la curiosité même, toutes ces causes, séparées ou réunies, sont de celles qu'un esprit juste et exercé accepte à cause de leur conformité avec les notions plus générales que nous possédons sur la société antique.

Il y a donc eu des fabriques locales, même en Étrurie; ces fabriques se distinguent entre elles par des traits caractéristiques et faciles à saisir. Pour démontrer complétement cette dernière proposition, il nous faut actuellement embrasser dans son ensemble l'histoire des vases peints, en assignant à chaque fabrique sa valeur caractéristique, non-seulement sous le rapport de la localité,

(1) *Rapp. volc.*, p. 104 seq.

mais encore sous celui de l'époque. Nous avons traité par anticipation une partie du chapitre de Vulci; nous devions le faire, afin de résoudre d'avance la difficulté la plus grave que présente la donnée des fabriques locales; mais cette recherche gagnera, nous l'espérons, en clarté et en intérêt, quand nous la remettrons à sa place dans l'histoire générale des diverses écoles. On se rappelle d'ailleurs que nous avons réservé pour cette dernière discussion une partie des difficultés du problème.

FIN DE L'INTRODUCTION DU SECOND VOLUME.

TABLE DE L'INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DES VASES PEINTS.

CHAPITRE II

(V DE L'INTRODUCTION GÉNÉRALE.)

TABLE DES PLANCHES

DU SECOND VOLUME.

CHAPITRE VII.

APOLLON ET DIANE, pages 3-366.

(*) Cette planche donnée dans la 65e livraison remplace la pl. LXXX donnée dans la 53e livraison, *Apollon et trois Muses*, qui faisait double emploi avec la pl. LXXXIII.

(*) Cette planche donnée dans la 105e livraison remplace la pl. XCIII donnée dans la 56e livraison, *Diane et cinq nymphes chasseresses*, vase faux publié par Millin, *Vases peints*, II, pl. LXXVII.

CHAPITRE VIII.

L'AURORE, LE SOLEIL ET LA LUNE, pages 367-390.

TABLE DES VIGNETTES.

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

CHAPITRE VII.

APOLLON ET DIANE.

La série des représentations d'Apollon et de Diane est une des plus nombreuses que nous fournissent les vases peints. Jusqu'ici, nous avons toujours consacré un chapitre à chacun des douze grands Dieux; Apollon et Diane, étroitement unis dans les religions anciennes, ne pouvaient être séparés, d'autant plus que les représentations isolées de ces deux divinités sont rares dans la céramographie. Nous avons donc ouvert le chapitre d'Apollon et de Diane par les sujets qui se rapportent à l'enfance de ces deux divinités. Puis nous avons donné quelques tableaux dans lesquels Apollon ou Diane se présentent chacun isolément. Les planches suivantes offrent un choix de compositions où les deux jumeaux sont unis; enfin vient la suite nombreuse des peintures où Latone, Mercure, ou quelque autre personnage, complètent la réunion des divinités delphiques. Il a fallu réserver quelques-unes des plus étendues de ces compositions pour le chapitre dans lequel nous placerons les *Assemblées de Dieux*.

Apollon est facile à reconnaître sur les monuments de l'art. La plupart

du temps il est représenté jeune, nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde sur les épaules (pl. XX et suiv.) ou bien revêtu d'une tunique talaire (pl. VI, X, XI, XII, XIII, XVI). Ses attributs les plus ordinaires sont l'arc et les flèches (pl. XVII, XXVII), la cithare ou la lyre (pl. IV et suiv.; pl. X et suiv.), ou bien un rameau de laurier (pl. XIV, XIX XXI, XLIV). Quelquefois Apollon est représenté barbu (pl. XV et XVI); mais cette forme du dieu est la plus rare de toutes.

Les principaux sujets, dans lesquels figure Apollon, ont été reproduits dans ce volume. Nous réservons pour le chapitre d'Hercule ceux qui ont trait à *la Dispute du Trépied*. Quand nous examinerons les sujets héroïques, nous retrouverons assez souvent Apollon, surtout dans les tableaux de l'expiation d'Oreste.

Diane n'est pas moins facile à reconnaître qu'Apollon. La déesse est revêtue de la tunique talaire (pl. VII, VIII, X, XI et suiv.), ou bien du vêtement court qui la caractérise le plus souvent comme chasseresse sur les autres monuments. Quand les vases peints nous montrent Diane en tunique courte, elle porte ordinairement le costume d'amazone (pl. LXXXVII et LXXXVIII). Sur la planche CIII, la déesse qui punit Actéon est vêtue en chasseresse. Les attributs les plus ordinaires de Diane sont l'arc et les flèches (pl. X et suiv.); souvent elle porte l'œnochoé et la phiale comme hiérodule offrant une libation à Apollon, telle que nous avons vu la Victoire et Hébé près de Jupiter, de Junon et de Minerve.

PLANCHE I.

La peinture de style de Nola, reproduite sur notre pl. I est connue depuis longtemps par le recueil de la seconde collection d'Hamilton (1). Nous y

(1) Tischbein, III, pl. IV, éd. de Florence; III, pl. XXV, éd. de Paris; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. LIX; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XIII, n° 144; Millin, *Galer. myth.* XIV, 51.

voyons *Latone* portant sur ses bras ses deux enfants, *Apollon* et *Diane*. La déesse fuit devant le serpent *Python* qui sort d'une caverne et relève la tête pour s'approcher des deux enfants. Ceux-ci semblent tendre les bras vers le dragon; ils ne paraissent nullement effrayés, et on dirait qu'ils veulent jouer avec le monstre et lui faire des caresses. Quoique les enfants soient vêtus d'une manière qui n'offre aucune différence dans le costume, il est pourtant facile de reconnaître Diane à sa coiffure féminine, à ses pendants d'oreilles et à sa taille plus grande que celle de son frère.

Cette scène est placée au milieu de rochers amoncelés, particularité qui ne se rencontre que sur un petit nombre de vases. Ordinairement ces rochers indiquent la retraite d'un monstre comme sur les deux vases, l'un au Musée du Louvre (1), l'autre au Musée de Naples (2), qui représentent tous les deux le combat de Cadmus contre le dragon de Mars.

Il existait plus d'une tradition à l'égard du lieu de naissance des deux enfants de Latone. Quoique la plupart des mythographes placent cette naissance dans l'île de Délos, nommée aussi Ortygie et Astéria (3), il ne s'ensuit pas que cette tradition, la plus généralement acceptée, soit la plus ancienne. Une des localités les plus célèbres où l'on plaçait la naissance d'Apollon et de Diane, était le bois d'Ortygie, près d'Éphèse (4), et nous sommes tout à fait portés à considérer, avec M. Creuzer (5), la tradition éphésienne comme plus ancienne que celle de Délos. Nous

(1) Millin, *Vases peints*, II, pl. VII.

(2) Millingen, *Ancient uned. monum.* pl. XXVII.

(3) Apollod. I, 4, 1; Hygin. *Fab.* 53 et 140; Callimach. *Hymn. in Del.* 35, 37 et 191; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 72; Steph. Byzant. *v.* Δῆλος; Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 308.

(4) Strab. XIV, p. 639 et 640; Tacit. *Annal.* III, 61. On plaçait aussi la naissance d'Apollon et de Diane sur le mont Coressus, dans le voisinage d'Éphèse. Strab. XIV, p. 634; Steph. Byzant. *v.* Κορισσός. Quant aux autres localités qui se vantaient d'avoir vu naître les deux enfants de Latone, on citait le promontoire Zoster, dans l'Attique (Schol. *ad* Pindar. *Argum. Pyth.*; Steph. Byzant. *v.* Ζωστήρ; Paus. I, 31, 1); l'île de Crète ou l'Arcadie (Clem. Alex. *Protrept.* p. 24, ed. Potter); la ville d'Amphigénie en Messénie (Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, p. 297); Tégyra en Béotie (Steph. Byzant. *v.* Τέγυρα; Plutarch. *de Orac. defect.* tom. VII, p. 623, ed. Reiske). Dans plusieurs de ces localités on ne parlait que d'Apollon seul.

(5) *Symbol.* tr. fr. tom. II, p. 94.

savons que Latone, aussi bien qu'Apollon, avait des relations avec le pays des Hyperboréens; ainsi, le culte de ces divinités doit être venu de plus loin que les contrées de l'Asie Mineure. Dans l'Iliade (1), la Lycie est indiquée comme le berceau d'Apollon.

C'était sous la forme d'une louve que Latone était venue du pays des Hyperboréens à Délos (2); c'était sous la conduite des loups que la déesse, après sa délivrance, s'était dirigée vers la Lycie (3). Le loup rappelle ici l'Apollon Lycien, à l'égard duquel on peut voir ce qui a été dit dans la *Nouvelle Galerie mythologique* (4).

Le serpent *Python*, qui se présente aussi sous une forme féminine dans les récits mythologiques où il porte souvent le nom de *Delphyné* (5), était le gardien de l'oracle de Delphes (6). Latone, en butte à la haine et à la jalousie de Junon, avait été poursuivie par le dragon, qui, ne l'ayant pas trouvée, s'était retiré dans les rochers escarpés du Parnasse; Latone, portée par l'Aquilon, avait été jetée sur l'île errante d'Ortygie, qui, jusque-là, était demeurée cachée sous les flots; enfin Apollon, quatre jours après sa naissance, avait percé le dragon de ses flèches (7). Suivant un autre récit (8), Latone avec ses enfants retournant de Chalcis dans l'Eubée à Delphes arriva près de la grotte dans laquelle habitait Python qui se mit à poursuivre la déesse; celle-ci se réfugia près d'une pierre sacrée sous le platane de Delphes, et là, elle excita son fils à tuer le serpent.

Euphranor, suivant le témoignage de Pline (9), avait représenté Latone portant ses enfants dans ses bras; ce groupe célèbre se trouvait

(1) Δ, 101 et 119. Ἀπόλλωνι Λυκηγενέϊ. Cf. Steph. Byzant. *v.* Τέγυρα.

(2) Philostephan. *ap.* Schol *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 124; Aristot. *Hist. Animal.* VI, 29, 2, ed. Schneider; Ælian. *de Nat. Animal.* X, 26.

(3) Antonin. Liber. *Metam.* XXXV. Cf. Creuzer, *Symbol.* tr. fr. tom. II, p. 106 et 107.

(4) P. 25.

(5) Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 706; Schol. *ad* Euripid. *Phœn.* 232; Dionys. Perieg. 441 sqq. et *ibi* Eustath. Cf. Homer. *Hymn. in Apoll.* 300.

(6) Homer. *Hymn. in Apoll.* 300 sqq.; Apollod. I, 4, 1; Hygin. *Fab.* 140; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208.

(7) Hygin. *Fab.* 140; Lucian. *Dialog. Marin.* X, 2; Strab. IX, p. 422.

(8) Clearch. *ap.* Athen. XV, p. 701. C. Cf. K. O. Müller, *Dorier.* I, S. 315.

(9) *H. N.* XXXIV, 8, 19, 16.

dans le temple de la Concorde à Rome. Des médailles frappées à Éphèse représentent, au revers de Gordien le Pieux et de Tranquilline, Latone portant sur ses bras Apollon et Diane : Apollon est armé de l'arc (1). On trouve le même groupe sur les médailles autonomes d'Attuda de Phrygie (2) et sur celles de Tripolis de Carie (3). Souvent, sur ces dernières pièces, Latone figure dans un temple tétrastyle; on sait par la numismatique que la mère des deux jumeaux était honorée d'un culte particulier par les habitants de Tripolis (4).

Les types monétaires que nous venons de citer appartiennent à l'Asie. L'origine orientale des traditions relatives à Latone et à ses enfants se prononce ici comme dans les traditions éphésiennes. Sur le mont Solmissus, dans le voisinage d'Éphèse, nous retrouvons auprès de Latone les Curètes (5) qui, dans l'île de Crète, forment le cortége de Rhéa. Dans le bois d'Ortygie on voyait des statues de la main de Scopas (6), représentant Latone tenant un sceptre, et Ortygie près d'elle, portant sur chaque bras un petit enfant. M. Panofka (7) a reconnu un sujet analogue sur un bas-relief du Musée du Louvre (8) apporté de la Troade. On y voit Latone distinguée par sa taille, tenant entre ses bras le jeune Apollon, tandis que Diane est portée par sa nourrice Ortygie (9) qui

(1) Mionnet, VI, Suppl. p. 187, n° 714. Cf. Neumann, *Pop. et reg. num. vet.* tom. II, tab. I, 14; Streber, *Numism. nonnulla græca ex Museo regis Bavariæ*, tab. III, 12; Panofka, *Von dem Einfluss der Gottheiten auf die Ortsname*, Taf. IV, 8.

(2) Mionnet, IV, p. 242, n° 285. Cf. Pellerin, *Peuples et Villes*, tom. II, pl. XLIII, 21.

(3) Mionnet, III, p. 392, n°ˢ 512 et 515, et p. 396, n°ˢ 538 et 540; VI, Suppl. p. 559, n° 588. Cf. Pellerin, *Peuples et Villes*, tom. II, pl. LXVIII, 59 et 60.

(4) Eckhel, *D. N.* II, p. 593 sqq.

(5) Strab. XIV, p. 640.

(6) Strab. *l. cit.* D'après l'heureuse correction de Tyrwhitt. Cf. Sillig, *Cat. artificum*, p. 414.

(7) *Annales de l'Inst. arch.* I, p. 395 et suiv. et pl. G.

(8) Clarac, *Musée de Sculpt. ant. et moderne*, p. 203, n° 279.

(9) Plutarque (*Sympos.* III, 9, t. VIII, p. 610, ed. Reiske) donne les noms d'Aléthia et de Corythalia aux nourrices d'Apollon. D'après l'hymne homérique adressé à Apollon (124), ce fut Thémis qui nourrit le dieu de nectar et d'ambroisie.

est représentée sous la forme d'une jeune fille d'une taille moins élevée que celle de Latone.

Nous croyons que la peinture que nous reproduisons sur la pl. I est la copie d'un tableau : peut-être le groupe d'Euphranor a-t-il inspiré l'artiste ; Pline (1) ne dit pas que le serpent Python figurât dans cette composition.

PLANCHE I, A.

La peinture inédite que nous publions, pl. I, A, décore un *lécythus* (f. 39) brûlé à fond blanc qui appartient à M. Dubois, sous-conservateur du Musée du Louvre. Cette peinture ne se recommande pas sous le rapport de l'art, mais la rareté du sujet mérite de fixer notre attention. Nous voyons ici le petit *Apollon* armé de l'arc, qui décoche des flèches contre le serpent *Python*. Le dieu est porté par sa mère ou bien par sa nourrice *Ortygie*. Devant ce groupe se tient *Diane* enveloppée dans son péplus. La déesse a déjà atteint l'âge d'une jeune fille comme l'indique sa taille ; ceci rappelle la tradition dans laquelle on représente Diane comme venue au monde la première et présidant à la délivrance de sa mère (2). Les deux palmiers, l'un mâle, l'autre femelle et chargé de ses fruits, indiquent l'île de Délos, célèbre par la naissance des deux jumeaux. Selon la tradition que nous a conservée l'hymne homérique adressé à Apollon, Latone s'était appuyée contre

(1) *H. N.* XXXIV, 8, 19, 16. C'est par erreur que M. Panofka (*Annales de l'Inst. arch.* I, p. 397) parle du groupe d'Euphranor comme représentant *Latone poursuivie par le dragon*. Du reste, ce n'était pas un tableau, mais un groupe de marbre ou de bronze. Voyez Sillig, *Cat. artificum*, p. 205.

(2) Apollod. I, 4, 1 ; pseud. Orph. *Hymn.* XXXVI, 5, ed. Hermann.

un palmier dans le moment où elle avait mis au monde Apollon sur le mont Cynthius (1).

Ces deux arbres si semblables entre eux quant à la forme extérieure, et qui seulement semblent s'être partagé les attributs des deux sexes, font sans doute allusion au caractère des deux jumeaux. Apollon, la plupart du temps, est représenté sous des formes juvéniles et efféminées, tandis que Diane chasseresse, comme les autres déesses vierges et voyageuses, a quelques-uns des caractères du sexe contraire (2).

Le dragon est représenté ici dans une espèce de grotte dont la partie antérieure offre quelque ressemblance avec l'*omphalos* de Delphes, tel qu'il est figuré sur une foule de monuments, et particulièrement sur les vases peints et les médailles (3). C'est, en effet, à Delphes qu'on place ordinairement le combat d'Apollon contre le dragon, qui, selon une tradition rapportée par Pausanias (4), était un brigand nommé Python, et fils de Crius. Or, les brigands et les voleurs sont la plupart du temps assimilés, dans la mythologie, aux Géants qui, par la forme anguipède d'une part, et le caractère d'ennemis des dieux olympiens de l'autre, sont l'expression de la même idée que présente le serpent vaincu par Apollon. Cependant Macrobe (5) dit que Python ayant attaqué les deux enfants dans leur berceau, immédiatement après l'enfantement de Latone, Apollon

(1) Homer. *Hymn. in Apoll.* 17 sqq., 117; Callimach. *Hymn. in Del.* 206 sqq.; Homer. *Odyss.* Z, 162. Quelquefois le *palmier* est remplacé par un *olivier*. Hygin. *Fab.* 53; Strab. XIV, p. 639. D'autres fois les *palmiers* et les *oliviers* sont cités ensemble. Ælian. *Var. Hist.* V, 4; Ovid. *Metam.* VI, 335; XIII, 635. Il y a aussi des traditions qui parlent de *lauriers*. Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 91. — Les palmiers pourraient également indiquer Éphèse; cet arbre figure sur les médailles de cette ville. Cf. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I, S. 90, Anm. 73.

(2) Cf. Lenormant, *Annales de l'Inst. arch.*, VI, p. 261.

(3) Bröndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, I, p. 120; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 187 et 188; K. O. Müller, *Handbuch der Archäologie*, S. 521, § 361, 5, 2, Ausg.

(4) X, 6, 3.

(5) *Saturn.* I, 17. *Latonæ Apollinem Dianamque parituræ Juno dicitur obstitisse; sed ubi quandoque partus effusus est, draconem ferunt qui* Πύθων *vocitabatur invasisse cunas deorum; Apollinemque in prima infantia sagittis belluam confecisse.*

tua le serpent, ce qui pourrait faire croire que le combat entre le dieu et le serpent s'était livré dans le lieu même de sa naissance.

Les explications du nom de Πύθων nous fournissent deux étymologies : πύθω, *pourrir, putréfier,* ou πύθω, πεύθω, πυνθάνομαι, *demander, interroger*. La première a pour base un phénomène physique : on disait que le dragon avait été produit par la corruption et la pourriture après le cataclysme, ou bien qu'Apollon, après sa victoire, avait laissé pourrir le monstre dans l'endroit où il l'avait percé de ses flèches (1). Les Géants sont représentés anguipèdes, comme enfants de la Terre dont l'humidité produit les reptiles. L'Apollon Pythien, vainqueur du dragon, exprime en ce sens l'influence bienfaisante du soleil qui rend l'air plus salubre en le purgeant des exhalaisons infectes de la terre dont le serpent est le symbole (2). Le dieu de la lumière est alors ἀλεξίκακος, parce qu'il détourne les maux (3). Mais Apollon avait le double caractère de dieu secourable, ἐπικούριος, ἀκέσιος, ἀποτρόπαιος, ἀπωσίκακος (4), et de dieu qui envoie toutes sortes de maux aux mortels. Il portait les titres de παιών, et de παιάν, d'ἰήϊος et d'ἰήϊος, enfin celui d'οὔλιος comme *médecin* et comme *archer* qui lance des traits et frappe ceux qu'il poursuit de sa colère (5). C'est ainsi qu'Apollon qui se dispose à lancer des flèches, paraît sur plusieurs médailles, et entre autres sur une monnaie de bronze d'Hadrianopolis de Thrace, au revers de Gordien le Pieux (6). Tantôt il figure sous les traits d'un dieu propice qui détruit les monstres; tantôt il est considéré comme un dieu vengeur et qui punit. Il envoyait la peste, λοίμιος (7), et

(1) Homer. *Hymn. in Apoll.* 363 et 371 sqq.; Paus. X, 6, 3; Schol. *ad* Homer. *Iliad.* B, 519.

(2) Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XIV.

(3) Paus. I, 3, 3; VIII, 41, 5.

(4) *Idem*, VIII, 30, 2, 38, 6 et 41, 5; II, 11, 2; VI, 24, 5; Nibby, *Roma antica,* t. I, p. 157, d'après une inscription trouvée dans le Forum, quand on découvrit la base de la colonne de Phocas : ΑΠωCΙΚΑΚΟΙC ΘΕΟΙC; le mot manque dans les lexiques.

(5) Macrob. *Saturn.* I, 17. Cf. Panofka, *Annales de l'Inst. arch.,* V, p. 268. C'est pour une raison analogue que *Thanatos* porte l'épithète de Παιών. Euripid. *Hippolyt.* 1373. Cf. notre premier volume, p. 187, note 4.

(6) Adrien de Longpérier, *Cat. Magnoncour,* n° 207.

(7) Macrob. *l. cit.*

délivrait des maladies ceux qui l'invoquaient. C'est ainsi qu'il paraît dans les premiers vers de l'Iliade, où il répand la peste dans l'armée des Grecs pour venger l'injure faite à son prêtre (1).

La seconde étymologie repose sur le don des oracles, qui appartient à Apollon Pythien (2); c'est pourquoi Python est appelé un démon fatidique, δαιμόνιον μαντικόν (3).

On voit Apollon debout, caché derrière le trépied, et décochant des flèches contre le dragon, sur les monnaies de Crotone (4).

PLANCHE II.

La pl. II montre une peinture inédite qui fait l'ornement d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67), à figures noires, du Musée du Louvre (5). On y voit une femme vêtue d'une tunique talaire que recouvre un péplus; cette femme, qui détourne la tête à gauche, tient entre ses bras deux enfants. De chaque côté de ce groupe s'élève une colonne dorique surmontée d'une chouette.

Deux explications peuvent être proposées pour ce sujet : *Latone* portant *Apollon* et *Diane* enfants, ou bien la *Nuit* tenant *Hypnos* et

(1) C'est Apollon qui envoie la peste, et non le vainqueur de Python qu'il faut reconnaître dans la statue de l'Apollon du Belvédère; opinion déjà émise par Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XIV. Apollon décochant une flèche et porté dans un char que conduit Diane, se trouve sur la frise du temple de Bassæ, dédié à Apollon Épicurius, et bâti en souvenir de la cessation de la peste dans le Péloponnèse. Lenormant, *Bas-Reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. XIII, n° 1. Le même type décore des médaillons de Sélinunte. Mionnet, I, p. 286, n°s 673-677, pl. XXXIV, n° 118.

(2) Strab. IX, p. 419; Schol. *ad* Euripid. *Phœn.* 232. Cf. Schwenck, *Etym. myth. Andeutungen*, S. 205; Welcker, *Kretische Colonie in Theben*, S. 80.

(3) Hesych. *v.* Πύθων.

(4) Mionnet, I, p. 191, n° 872. Cf. aussi les médailles de Marcianopolis de la Mœsie inférieure (Mionnet, II, Suppl., p. 100, n° 271), et celles de Thessalonique. Mionnet, III, Suppl., p. 155 et suiv.

(5) *Cat. étrusque*, n° 65.

Thanatos, telle qu'on la voyait sur le coffre de Cypsélus (1). L'un de nous (2) a déjà fait remarquer une circonstance qui peut servir à décider la question, c'est que l'un des enfants a les jambes découvertes, et ceci sert à caractériser un enfant mâle, par conséquent le jeune *Apollon*; tandis que *Diane* est vêtue d'une tunique descendant jusqu'en bas, de manière à couvrir même les pieds. Hypnos et Thanatos devraient être deux enfants mâles, tels qu'on les voit sur un manche de miroir étrusque publié par le comte de Caylus (3), où la Nuit est représentée sous la forme d'une Sirène (4).

Quelques monuments montrent des déesses tenant deux enfants dans leurs bras. C'était ainsi qu'à Préneste on avait représenté la Fortune allaitant Jupiter et Junon (5). Une terre cuite d'un travail assez grossier, semble reproduire l'image de la Fortune de Préneste (6), sans compter des figurines gauloises qui représentent une déesse d'une forme analogue ayant deux enfants pendus à son sein. C'est de la même manière que Rhéa Sylvia est figurée sur l'autel Casali, aujourd'hui placé au Vatican dans la galerie du Belvédère (7). Certaines peintures de vases montrent, à côté de Bacchus, une femme debout tenant deux enfants; ce groupe a été expliqué tantôt par la *Nuit* (8), tantôt par *Aura*, femme de Bacchus et mère de deux jumeaux (9), dans les traditions religieuses de Cyzique (10). M. Gerhard (11), après avoir nommé Aura, semble pourtant pencher pour voir dans ces sortes de peintures, aussi bien que dans celle que nous publions pl. II, Minerve elle-même, tenant sur ses bras Apollon

(1) Paus. V, 18, 1.

(2) De Witte, *Cat. étr.*, n° 65, note 2.

(3) *Rec. d'Antiq.*, III, pl. XLI, 5.

(4) Cf. sur le caractère infernal des Sirènes et sur l'explication que nous suivons ici, E. de Laglandière, *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 287, note 14.

(5) Cic. *de Divin.* II, 41, 85.

(6) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. IV, 1.

(7) Voyez Fr. Wieseler, *die Ara Casali*, Taf. IV.

(8) Gerhard, *Rapp. volc.* n. 203; *Auserlesene Vasenbilder*, I, S. 182.

(9) Micali, *Storia degli ant. pop. ital.* tom. III, p. 144. Cf. *Cat. Durand*, n° 111.

(10) Etym. M. *v.* Δίνδυμον. Nonnus, dans le XLVIII[e] livre de ses *Dionysiaques*, décrit fort au long les aventures d'Aura. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 277.

(11) *Auserlesene Vasenbilder*, I, S. 182, 183.

Patroüs et Érechthée ou Érichthonius. Pour justifier sa préférence, le savant archéologue s'appuie, d'une part, sur le peu de célébrité du mythe d'Aura, auquel il est plus naturel de préférer les légendes athéniennes; d'autre part, sur ce que les chairs de l'enfant, dans lequel nous croyons reconnaître Diane, sont colorées en noir, comme celles de tous les personnages mâles. Voilà à peu près tous les monuments qui offrent l'image d'une mère portant deux jumeaux, sans parler des médailles qui représentent Latone (1). Nous verrons plus bas que l'explication proposée par M. Gerhard n'est pas aussi éloignée de la nôtre qu'on pourrait le supposer.

Quant aux étymologies du nom de Latone, selon Platon (2) ce nom vient de la douceur de la déesse; selon d'autres, de λανθάνω ou λαθεῖν, *être caché*, parce que Latone s'était cachée pour échapper aux poursuites de Junon (3). Mais la *Nuit* et *Latone* s'assimilent complétement (4). La Nuit est la mère des dieux et des hommes, selon Homère (5). Gæa est surnommée κουροτρόφος à Athènes (6), et cette épithète est donnée à plusieurs autres déesses nourrices, notamment à Déméter (7) et à Latone (8). Hésiode (9) à son tour donne l'épithète de κυανόπεπλος à Latone. Or le mot κυανὸς signifie *noir, bleu foncé, glauque* (10). Un vase peint que nous publions pl. L représente Apollon qui monte sur son char pour commencer sa course céleste; plusieurs divinités l'accompagnent, et devant les chevaux se

(1) Voir *supra*, p. 7.

(2) *Cratyl.* p. 50, ed. Bekker.

(3) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* A, p. 22 et *ad Iliad.* Ξ, p. 989. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 310; Schwenck, *Etym. myth. Andeutungen*, S. 192; Gerhard, *Vasenbilder*, I, S. 95. Astéria, sœur de Latone, transformée en rocher et cachée sous les flots, est la même qu'Ortygie, et cette dernière, nommée la nourrice des deux jumeaux, n'est qu'une forme de Latone. Hygin. *Fab.* 53 et 140.

(4) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* A, p. 22; *ad Iliad.* Ξ, p. 989, et *ad Iliad.* Υ, p. 1194; Schol. *ad* Hesiod. *Theogon.* 406. Cf. Plutarch. *ap.* Euseb. *Præp. Evang.* III, 1.

(5) *Iliad.* Ξ, 259.

(6) Paus. I, 22, 3; Aristophan. *Thesm.* 300.

(7) Pseud. Orph. *Hymn.* XL, 2, ed. Hermann.

(8) Theocrit. *Idyll.* XVIII, 50. Ce surnom appartient également à Artémis (Pseud. Orph. *Hymn.* XXXVI, 8, ed. Hermann); à Brimo (Apoll. Rhod. *Argon.* III, 861); à Iréné (Euripid. *Bacch.* 420).

(9) *Theogon.* 406.

(10) Etym. M. Gud. *v.* Γλαυκός, λευκός, κυανός.

tient Latone désignée par son nom, écrit au génitif, LETOVS. Latone dans cette peinture est la Nuit; ses pieds tournés en arrière indiquent sa marche rétrograde à l'approche du dieu du jour. On pourra remarquer que dans la peinture de notre pl. II, les regards de Latone sont tournés à gauche, tandis que ses pieds sont dirigés dans le sens opposé, absolument comme sur le vase de la pl. L, où les regards se portent vers le côté opposé à celui des pieds. Mais cette première assimilation de Latone à la Nuit nous ramène à Minerve, la déesse aux yeux glauques, γλαυκῶπις (1). Chez les Athéniens, Apollon Patroüs passait pour être le fils d'Athéné et d'Héphestus (2), et dans certaines traditions la mère de la troisième Diane s'appelle *Glaucé* (3).

Par ce qui précède, on explique déjà la présence des deux chouettes sur les colonnes. Glaucé remplace Latone; de plus Glaucé n'est qu'une épithète de Minerve. D'ailleurs, les deux colonnes doriques rappellent tout à fait celles qui accompagnent l'image de Pallas combattant sur les amphores panathénaïques (4). Il est très-rare de voir la chouette près d'autres divinités qu'Athéné. Cependant nous connaissons quelques monuments où l'oiseau de nuit est en rapport avec les divinités des ténèbres. Un miroir étrusque conservé au Collége Romain (5) montre Phosphorus à cheval, conduisant un second cheval par la bride. Le jeune dieu, qui annonce le lever du Soleil, est armé d'un fouet et se retourne vers un masque qui représente le vent, probablement Eurus ou Borée (6). Devant les chevaux on voit le chien Lélaps et un dieu marin à queue de poisson, qui ne saurait être que Glaucus (7). Une petite Victoire, vêtue

(1) Homer. *Iliad.* Θ, 273, 420; Lucian. *Dialog. Deorum,* VIII. Cf. K. O. Müller, *Prolegomena zur Mythologie*, S. 263.

(2) Cic. *de Nat. Deorum,* III, 22 et 23; Harpocrat. *v.* Ἀπόλλων Πατρῷος. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 49-50.

(3) Cic. *l. cit.* III, 23.

(4) Voyez Gerhard, *Vasenbilder der Königl. Museums zu Berlin,* Taf. B. Cf. notre premier volume, p. 175.

(5) *Mus. Kirker.,* tab. XII; Gerhard, *Etruskische Spiegel,* Taf. LXXII.

(6) Cf. Welcker, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.,* II, p. 369.

(7) Le dieu qui annonce le lever du soleil. Hesych. *v.* Γλαυκός, λευκός. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 25.

d'une tunique talaire et portée sur ses ailes, descend du ciel vers les chevaux. Enfin derrière Phosphorus paraît la chouette (1) qui, sur un autre miroir du Cabinet des Médailles à Paris, est remplacée par le casque ailé d'Hadès, placé sous les chevaux qui traînent le char de l'Aurore (2). Sur les tridrachmes de Leucade (3), on voit Diane-Lune, le croissant sur la tête et tenant un acrostolium; une chouette, les ailes éployées, se pose sur le bras de Diane; près de la déesse est la biche; derrière elle, une colombe placée sur une colonne (4). Enfin, sur les deniers de la famille Ælia, est figurée Artémis Phosphoros dans un char traîné par deux biches; au-dessous paraît une chouette couchée. Ces monuments nous prouvent que la chouette est quelquefois l'emblème de la Lune et par conséquent de la Nuit; et comme Minerve se présente souvent avec le caractère de déesse Lune (5), on comprend facilement que la chouette ait servi de symbole à ces deux divinités. On peut comparer du reste le type de la médaille de Leucade avec celui des monnaies d'Ilium (6), sur lesquelles on voit l'Athéné Iliade portant un flambeau, comme Diane Phosphoros.

Le côté principal de l'amphore tyrrhénienne que nous publions ici représente *Neptune* et le géant *Polybotès*, ou *Éphialtès* (7).

(1) La chouette, *γλαύξ*, rapprochée ici du dieu marin *Glaucus*, rappelle le surnom de Γλαυκῶπις et le nom de Γλαυκώπιον appliqué au Parthénon. Etym. M. *sub verbo*; Strab. VII, p. 299. Cf. K. O. Müller, *Prolegomena zur Mythologie*, S. 263.

(2) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. LXXII, A, 1; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXIII.

(3) Mionnet, II, p. 83, n° 31; Pellerin, *Peuples et Villes*, tom. I, pl. XIII, 12.

(4) D'autres médailles de bronze de Leucade montrent la chouette seule, au revers de la tête de Minerve. Mionnet, II, p. 84, n° 41. Cet oiseau fait allusion au nom de la ville, *Λευκάς*, et au caractère lumineux de la déesse. Cf. notre premier volume, p. 203. Sur les médailles des Bruttii on voit Mars combattant et à ses pieds une chouette. Mionnet, I, p. 181, n° 775 et suiv.

(5) Duc de Luynes, *Études num. sur le culte d'Hécate*, p. 55 et suiv. Cf. notre premier volume, p. 262.

(6) Mionnet, V, Suppl., p. 556, n° 386 et suiv.

(7) *Cat. étrusque*, n° 65. Cf. la pl. V, de notre premier volume.

PLANCHE III.

La charmante *œnochoé* de Nola, à figures rouges (f. 15), que nous publions d'après M. Panofka (1), sur la pl. III, fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès. Nous voyons ici Apollon lyricine assis; le dieu est couronné de laurier, et devant lui est placée une biche. On dit que les cerfs écoutent la musique avec plaisir; chez les anciens on attirait ces animaux dans des piéges au moyen de sons harmonieux (2).

Dans le fond du tableau est suspendu un sac enfermant le strigile, l'éponge et les instruments nécessaires aux éphèbes qui s'exercent dans la palestre. Cet accessoire, dit M. Panofka (3), paraît être une besace, et, à ce sujet, le même savant déclare que le nom d'Orphée ou celui de Thamyris paraît mieux convenir que celui d'Apollon à l'éphèbe lyricine.

Nous croyons plutôt que nous avons sous les yeux Apollon lui-même qui chante le pæan pour célébrer sa victoire sur le dragon. Le strigile et les autres instruments renfermés dans le sac rappellent ici la purification à laquelle le dieu fut obligé de se soumettre, après le meurtre de Python. C'est de cette manière que les artistes étrusques ont représenté Tydée sur des scarabées où l'on voit ce héros occupé à nettoyer son corps au moyen d'un strigile (4), sujet qui se rapporte à la purification du meurtre de son frère Ménalippe, qu'il avait tué involontairement à la chasse (5).

Apollon, en punition du meurtre de Python, avait été exilé de l'Olympe. Il se rendit en Crète, où il se fit purifier dans la maison de Chrysothémis ou de Carmanor (6). Le dieu qui purifie tout, qui par

(1) *Cabinet Pourtalès*, pl. XXIX.

(2) Ælian. *de Nat. Anim.* XII, 46.

(3) *L. cit.* p. 52.

(4) Winckelmann, *Mon. inéd.*, 106.

(5) Hygin. *Fab.* 69. Voyez Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, tom. II, p. 150, éd. de Rome; Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XIII.

(6) Schol. *ad* Pindar. *Argum. Pyth.*; Paus. II, 7, 7 et 30, 3; X, 7, 2; Plutarch. *de Orac. defect.* tom. VII, p. 647, ed. Reiske.

excellence est Καθάρσιος (1), comme Jupiter à Olympie (2), a besoin d'être purifié à son tour pour expier le meurtre de Python et celui des Cyclopes (3).

Nous avons vu plus haut (4) qu'Apollon a le double caractère de dieu secourable et de destructeur. Ἀπόλλυμι signifie *détruire, faire périr*, et ἀπολούω veut dire *laver, purifier par les ablutions* (5). Ainsi, dans le nom même d'Apollon, nous trouvons réunis plusieurs des traits qui caractérisent ce dieu, celui de *purificateur*, d'*expiateur*, et celui d'*expié*, de *purifié*. A chaque pas dans la mythologie, l'être divin se montre à la fois actif et passif.

PLANCHE IV.

La peinture inédite de la pl. IV décore l'intérieur d'une *cylix* (f. 103), de la collection de M. le comte Léon de Laborde. On voit ici un sujet analogue à celui que nous a offert la planche précédente. *Apollon* est assis devant l'autel de Delphes; il tient la lyre et une phiale. Devant lui est suspendu le sac qui renferme les instruments nécessaires à la purification. Le dieu célèbre par ses chants la victoire qu'il vient de remporter sur Python. La couronne de lierre qui entoure la tête d'Apollon rappelle les rapports de Dionysus avec le dieu de Delphes, qui portait le surnom de *Dionysodotos* dans un bourg de l'Attique (6). D'un autre côté, les Thyiades célébraient les orgies sur le mont Parnasse en l'honneur de Dionysus et d'Apollon, comme nous l'apprend expressément Pausa-

(1) Æschyl. *Eumen.*, 570.
Φόνου δὲ τοῦδ' ἐγὼ καθάρσιος.

(2) Paus. V, 14, 6. Ce dieu y avait un autel sous le titre de καθάρσιος.

(3) Apollod. III, 10, 4; Schol. *ad* Euripid. *Alcest.* 1. Cf. Spanheim, *in* Callimach. p. 145.

(4) *Supra*, p. 10.

(5) Cf. φοιβάω, *purifier*. Cf. Plutarch. *Ei ap. Delphos*, tom. VII, p. 545, ed. Reiske.

(6) Paus. I, 31, 2.

nias (1). Des traditions donnaient à entendre qu'Apollon avait été enterré sous le trépied delphique (2); d'autres disaient que Dionysus avait reçu la sépulture sous l'omphalos (3).

Dans le champ de la peinture que nous examinons est écrit le mot KALOS.

L'extérieur de la *cylix* de M. le comte de Laborde représente le départ d'un cavalier, peut-être le voyage du héros solaire *Hipponoüs* (4). Un homme barbu et une jeune fille assistent à ce départ.

PLANCHE V.

La peinture reproduite sur notre pl. V, d'après le recueil du comte de Laborde (5), décore l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges qui fait partie du Musée impérial et royal de Vienne. Nous voyons ici *Apollon* revêtu d'une tunique talaire, monté sur un griffon qui se dirige de gauche à droite. Le dieu tient la lyre et une branche qui semble être une branche de palmier.

Le griffon seul paraît sur un grand nombre de médailles. Apollon, monté sur un griffon et tenant la lyre, est représenté au revers de Trebonianus Gallus sur une médaille de bronze frappée à Alexandria-Troas (6). Les monnaies de bronze d'Aureliopolis de Lydie montrent, au revers de Commode, Apollon (7) comme dieu solaire, debout dans un bige traîné par des griffons, image qui se voit sur le célèbre autel du Musée Capi-

(1) Paus. X, 32, 5. Cf. Macrob. *Saturn.* I, 18.

(2) Porphyr. *Vit. Pythagor.* 16.

(3) Philochor. *ap.* Joan. Mal. *Chron.* II, p. 45; Cedren. *Compend.* tom. I, p. 43; Syncell. tom. I, p. 367, éd. de Bonn. Cf. de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* II, p. 330. D'après d'autres traditions, Python avait été enterré dans le trépied. Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 360. Cf. duc de Luynes, *Nouv. Annales*, I, p. 409.

(4) Cf *Cat. Durand*, nº 250.

(5) *Vases de Lamberg*, II, pl. XXVI.

(6) Eckhel. *D. N.* II, p. 482; Mionnet, V, Suppl. p. 541, nº 300.

(7) Eckhel, *D. N.* III, p. 94; Mionnet, IV, p. 15, nº 75. Cf. la *Nouv. Gal. myth.* pl. XXXIX, 16.

tolin (1), orné d'une inscription palmyrénienne; à la différence que là le char est traîné par quatre griffons, et que derrière Apollon paraît la Victoire qui pose une couronne sur la tête du dieu.

Le griffon, chez les anciens, était consacré au Soleil, qui, chez les Indiens, était représenté sur un quadrige traîné par des griffons (2), absolument comme l'Apollon-Hélius de l'autel capitolin. Les griffons habitaient le pays des Hyperboréens; ils gardaient l'or dont ils défendaient l'approche aux Arimaspes (3). Les Hyperboréens rendaient un culte particulier à Apollon; ils chantaient toute la journée des hymnes en l'honneur du fils de Latone. Cette dernière déesse était née dans leur pays (4). Tous les dix-neuf ans, dit Diodore de Sicile (5), Apollon vient visiter les Hyperboréens; ce terme indique la durée totale de la période, au bout de laquelle les astres reviennent à leur point de départ : et c'est pour cela que les Grecs l'appellent la *grande année*. Cette apparition du dieu chez les Hyperboréens dure depuis l'équinoxe du printemps jusqu'au lever des Pléiades : pendant ce temps il passe les nuits à jouer de la cithare et à danser, se plaisant à célébrer ses propres victoires. C'est sur un char traîné par des griffons qu'un poëte nous représente Apollon revenant des monts Riphées à Delphes (6).

D'après ce qui précède, il nous sera permis de considérer la peinture que nous avons sous les yeux, comme représentant Apollon qui, revenant de Délos ou de Delphes, retourne vers les contrées hyperboréennes. La plante qu'il apporte est une branche de palmier qu'il a cueillie à Délos ou à Éphèse, endroits où nous avons vu (7) que les mythographes placent la naissance d'Apollon. Ce retour s'explique par le caractère astronomique qu'on attribuait à Apollon; le dieu visitait les contrées hyperboréennes, chaque année, au printemps (8). On peut voir dans la *Nouvelle Galerie*

(1) *Mus. Capit.* tom. IV, p. 77. Cf. Bœttiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, I, Taf. I, 7.

(2) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* III, 48, p. 134, ed. Olear.

(3) Herodot. III, 116; Paus. I, 24, 6.

(4) Diodor. Sicul. II, 47; Plin. *H. N.* IV, 12, 26; Solin. XVI; Pomp. Mel. III, 5.

(5) *L. cit.*

(6) Claudian. XXVIII, 30, sqq. (*de VI cons. Hon.*).

(7) *Supra*, p. 5.

(8) Plin. *H. N.* IV, 12, 26; Solin. XVI.

mythologique (1) ce qui a été dit sur le dieu naissant, qui se manifeste au nord. Mais c'est aussi vers le septentrion qu'il trouve la fin de sa carrière (2). Le griffon était consacré aux divinités de la lumière; cet animal paraît non-seulement à côté d'Apollon, comme on le verra encore pl. XLIV (3), mais souvent encore il sert de symbole à Minerve; c'est pourquoi des griffons décoraient le casque de la statue chryséléphantine de Phidias, dédiée à l'Athéné Parthénos (4).

L'extérieur de cette *cylix* est ornée de chaque côté de trois hommes drapés dans leurs manteaux.

PLANCHE VI.

La peinture de la pl. VI a été publiée plusieurs fois avant nous (5); elle fait la décoration d'une belle *hydrie* (f. 89) à figures rouges, du Musée Grégorien au Vatican (6). *Apollon* paraît assis sur le trépied fatidique, tel que nous le montrent quelques autres peintures (7) et deux statues de marbre, l'une à la villa Albani (8) et l'autre au Musée de Naples (9). Mais, dans la composition que nous reproduisons, le trépied est posé sur les flots, ou plutôt soutenu par de grandes ailes, il vole audessus de la mer (10); des poissons se voient dans les eaux, et de chaque

(1) P. 23.

(2) Cf. de Witte, *Nouv. Annales*, I, p. 361 et suiv.; II, p. 327.

(3) Cf. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 900.

(4) Paus. I, 24, 5. Cf. notre premier volume, p. 233.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* tom. I, pl. XLVI; Micali, *Storia degli ant. pop. ital.* tav. XCIV.

(6) *Museum etruscum Gregorianum*, tom. II, tab. XV.

(7) Tischbein, I, pl. XXVIII, éd. de Florence, et I, pl. XXVI, éd. de Paris. Voyez notre pl. XLVI.

(8) Raffei, *Ricerche sopra un'Apolline della villa Albani*; C. Fea, *Indicazione ant. per la villa Albani*, n° 206.

(9) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 29, n° 92.

(10) On voit un trépied ailé sur une médaille d'Agrigente. Torremuzza, tav. VII, 17.

côté du trépied sautent des dauphins. Cette dernière circonstance peut faire donner le surnom de *Delphinien* au dieu assis sur le trépied (1). Apollon est revêtu d'une tunique talaire; il porte une lyre dont il touche les cordes; son arc et son carquois sont suspendus sur son dos.

Les mythographes nous enseignent que le Soleil, arrivé au terme de sa course, est porté sur un lit d'or, garni d'ailes, ouvrage de Vulcain, au moyen duquel le Soleil traverse l'Océan pour reparaître le lendemain à l'orient (2). On connaît la fable de la coupe du Soleil; les Égyptiens faisaient voyager les astres dans des barques, représentation qui se voit aussi sur une grande amphore du Vatican (3). On peut voir ce que l'un de nous a dit sur la coupe du Soleil et le voyage d'Hercule, qui se dirige vers l'île d'Érythia dans cette coupe qu'Hélius lui a prêtée (4).

On trouve plusieurs étymologies du surnom de *Delphinien* que porte Apollon. Selon les uns (5), le dieu reçut cette épithète pour avoir tué le dragon *Delphyné;* d'autres (6), disent qu'Apollon, sous la forme d'un *dauphin,* conduisit une colonie crétoise à Delphes. Quoi qu'il en soit, le dieu avait des temples sous le nom de Delphinien dans plusieurs endroits, notamment à Athènes, à Cnossus en Crète, à Didyme et à Marseille (7).

M. Panofka (8), adoptant cette dernière explication qui rend parfaitement compte des deux dauphins, désigne la peinture que nous examinons sous le titre de l'*arrivée d'Apollon à Delphes*. Le héros Castalius,

(1) On voit le dauphin placé sur le trépied sur des médailles impériales d'or à l'effigie de Vitellius; le corbeau est placé au-dessous.

(2) Mimnerm. *ap*. Athen. XI, p. 470, A et B.

Τὸν μὲν γάρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνὴ
Κοίλη, Ἡφαίστου χερσὶν ἐληλαμένη
Χρυσοῦ τιμήεντος, ὑπόπτερος, κ. τ. λ.

(3) Passeri, *Pict. etr. in Vasc.* tab. CCLXIX; Winckelmann, *Mon. ined.* 22; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des Vases,* pl. I. Voyez notre second volume, pl. CXIV. Cf. Lajard, *Nouvelles Annales publiées par la section française de l'Inst. arch.* II, p. 59.

(4) De Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* II, p. 324 et suiv.

(5) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208.

(6) Homer. *Hymn. in Apoll.* 400 et 494; Schol. *ad* Pindar. *Nem.* V, 81; Tzetz, *l. cit.*

(7) Paus. I, 19, 1; Plutarch. *in Thes.* 14; Strab. IV, p. 179. Cf. K. O. Müller. *Æginetica*, p. 154.

(8) *Annales de l'Inst. arch.* IV, p. 333 et suiv.

parti de Crète, vint aborder dans le golfe de Crissa dont le chemin lui avait été montré par un dauphin ou par Apollon lui-même transformé en dauphin (1). Castalius, fils de Delphus, n'est au reste qu'un Apollon sous une forme héroïque.

PLANCHE VI, A.

La peinture de la planche VI, A, décore le col d'un *rhyton* publié dans le recueil de Gargiulo (2). Les dessins en sont rouges, sur fond noir. *Apollon*, assis et appuyé sur l'*omphalos* de Delphes (3), n'est vêtu que d'un manteau qui recouvre l'épaule gauche, et d'ailleurs laisse nue la partie supérieure du corps. Le dieu tient dans sa main gauche une branche de laurier ornée de bandelettes, tel qu'il paraît quelquefois dans l'expiation d'Oreste, où la branche de laurier sert de rameau lustral, et la bandelette indique la supplication (4). Devant Apollon est la biche, qui s'avance vers le dieu, attirée par ses caresses. La biche accompagne ordinairement Diane; mais l'échange des attributs est si fréquent entre Apollon et sa sœur qu'on ne doit pas être surpris de voir la biche près du dieu de la musique (5).

Tout, dans ce gracieux tableau, rappelle Delphes; seulement nous ne voyons pas ici le trépied qui est remplacé par la biche *Argé*, symbole du feu, comme l'a fait observer M. Panofka (6). Cette biche paraît

(1) Homer. *Hymn. in Apoll.* 400, 494; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208.

(2) *Raccolta de' monumenti più interessanti del real Museo Borbonico e di varie collezioni private*, tav. 89. Nap. 1825, in-4°.

(3) *Supra*, p. 9, note 3. Nous aurons occasion de revenir plus tard sur la forme de l'*omphalos*.

(4) Millin, *Mon. inéd.* I, pl. XXIX; idem, *Vases peints*, II, pl. LXVIII; *Gal. myth.* CLXXI, 623.

(5) Cf. *supra*, p. 16, ce qui a été dit des cerfs qui aiment la musique. Plutarch. *de Solert. Anim.* t. X, p. 10, ed. Reiske.

(6) *Annales de l'Inst. arch.* II, p. 196 et suiv.

quelquefois comme objet de la dispute d'Apollon et d'Hercule (1), tandis que, dans le plus grand nombre de peintures, c'est le trépied dont les deux divinités se disputent la possession (2).

Le *rhyton* dont nous publions ici les peintures est cannelé; son extrémité est ornée d'une tête de lion.

PLANCHE VII.

La peinture inédite de notre planche VII est prise d'une *œnochoé* (f. 18) à figures noires, qui a fait partie de la collection Beugnot (3). Nous voyons ici *Artémis Hymnia,* la déesse qui chante et préside au mariage. C'est ainsi que paraît ordinairement Apollon, tenant la cithare, dans les nombreuses peintures qui représentent des sujets nuptiaux. La déesse, vêtue d'une tunique talaire, tient la cithare de la main gauche. Près d'elle marche la biche, animal spécialement consacré à Diane (4). Les Arcadiens rendaient un culte particulier à Artémis Hymnia. « Il y a, dit Pausanias (5), sur les frontières du pays des Orchoméniens, du côté de Mantinée, un temple d'*Artémis*, surnommée *Hymnia;* tous les Arcadiens, depuis les temps les plus reculés, ont beaucoup de vénération pour la déesse. » Dans un autre endroit (6), le voyageur grec donne à entendre que le culte de cette Artémis Hymnia avait beaucoup d'analogie avec celui de l'Artémis d'Éphèse.

On voit quelquefois Diane tenant la cithare ou la lyre, comme sur la

(1) Sur un casque de bronze de la collection de M. le duc de Luynes. *Monuments inédits publiés par la sect. française de l'Inst. arch.* pl. III, A. Sur deux vases peints à figures noires. Roulez, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. IX, part. I, p. 156; Gerhard, *Vasenbilder,* Taf. CI. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* II, p. 297, et *Revue num.* de 1844, p. 335.

(2) Ces sujets trouveront leur place au chapitre d'Hercule.

(3) *Cat. Beugnot*, n° 6.

(4) Festus, *v.* Servorum; Plutarch. *Quæst. Rom.* t. VII, p. 72, ed. Reiske.

(5) VIII, 5, 8.

(6) Paus. VIII, 13, 1.

célèbre coupe de Sosias au Musée de Berlin (1) et sur une hydrie à figures noires que nous publions pl. L (2).

Quant aux feuillages ou plantes qui entourent la déesse, à moins que ce ne soit ici l'indication d'une forêt, ces feuillages peuvent faire allusion à la fête des Cissotomies que les Phliasiens célébraient en l'honneur d'Hébé, surnommée Ganyméda et Dia (3). Or, *Dia* est la même qu'*Iana, Diana,* ou Artémis (4). D'ailleurs, le lierre se rapportait aussi bien au culte d'Apollon qu'à celui de Bacchus (5); le lierre était consacré aux Muses (6); on connaissait un Apollon Κισσεύς (7), aussi bien qu'un Bacchus qui portait l'épithète de Φιλόδαφνος (8). M. Gerhard (9) a fait observer que souvent les deux déesses qui accompagnent Apollon portent des branches de lierre.

PLANCHE VIII.

La planche VIII reproduit une peinture tirée de la collection Lamberg (10), aujourd'hui au Musée de Vienne, en Autriche. Cette peinture

(1) *Monum. inéd. de l'Inst. arch.* I, pl. XXIV; Gerhard, *Trinkschale des kœnigl. Museums zu Berlin,* Taf. VI und VII; *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1030.

(2) Cf. Gerhard, *Vasenbilder,* Taf. XX und XXI. Voyez aussi dans ce second volume les pl. XIV, XLII, L, A, où nous trouvons également Diane, ou la nymphe qui la remplace, portant la lyre.

(3) Paus. II, 13, 3; Strab. VIII, p. 382.

(4) Macrob. *Saturn.* I, 9. *Dia*, fille de Lycaon, est la femme d'Apollon et la mère de Dryops. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cass.* 480.

(5) Martian. Capell. I, 10, p. 38, ed. Kopp.

(6) Idem, *l. cit.*

(7) Æschyl. *ap.* Macrob. *Saturn.* I, 18. Ὁ Κισσεὺς Ἀπόλλων, Καβαῖος, ὁ μάντις.

(8) Euripid. *ap.* Macrob. *l. cit.* Δέσποτα φιλόδαφνε, Βάκχε, Παιὰν Ἄπολλον, εὔλυρε.

Macrobe entend même ici que le poëte a invoqué Bacchus et Apollon comme un seul et même personnage; mais cette confusion ne paraît pas résulter positivement du texte allégué. Homer. *Hymn. in Bacch.* XXV, 9. Κισσῷ καὶ δάφνῃ πεπυκασμένος....
Cf. Lobeck, *Aglaopham.* p. 79 et 80.

(9) *Vasenbilder,* I, S. 90.

(10) Laborde, *Vases de Lamberg,* II, pl. XXVI.

occupe l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges. Nous reconnaissons ici facilement *Diane* montée sur une biche; la déesse est revêtue d'une double tunique sans manches; un carquois est suspendu à ses épaules, et dans sa main gauche est un grand flambeau orné de larges bandelettes et d'une pièce d'étoffe brodée. A gauche, devant la biche, est un autel.

Artémis portait l'épithète d'*Elaphiœa* chez les Éléens (1). Pausanias pense que ce nom avait été donné à la déesse à cause de la chasse aux cerfs (ἐπὶ τῶν ἐλάφων ... τῇ θήρᾳ). Cependant, dans le pays, on prétendait que ce surnom venait de la nourrice de la déesse, qui portait le nom d'*Élaphion*. Il arrive souvent, dans la mythologie, que l'épithète d'une divinité est expliquée par des noms héroïques attribués à des personnages qui ont rendu des honneurs aux dieux, les ont élevés, les ont reçus chez eux pendant qu'ils voyageaient ou qu'ils étaient exilés du séjour des immortels. Les noms des nourrices jouent un grand rôle dans ces sortes de légendes. C'est ainsi que la chèvre devient la nymphe Ægа ou Amalthée, qui nourrit le petit Jupiter (2). Nous avons ici une fable du même genre : la biche de Diane devient la nourrice éléenne Élaphion.

Souvent Diane paraît sur un char traîné par des biches; et chez les habitants de Patras, c'était la prêtresse d'Artémis qui montait sur le char attelé de cerfs (3).

Quant à la chasse aux cerfs, on peut se rappeler aussi l'épithète d'Ἐλαφηϐόλος (4) que les poëtes et les mythographes donnent à Diane. Nous reviendrons sur cette épithète dans l'explication de la peinture inédite de la pl. XCII.

Du reste, les anciens immolaient des biches en l'honneur de Diane.

(1) Paus. VI, 22, 5.

(2) Hygin. *Astron.* II, 13; Didym. *ap.* Lactant. *Div. Inst.* I, 22. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.* p. 18, note 14.

(3) Paus. VII, 18, 7. Voyez le commentaire de la pl. IX.

(4) Homer. *Hymn. in Dianam*, XVI, 2; Plutarch. *de Solert. Anim.* t. X, p. 26, ed. Reiske. Cf. Spanheim, *in* Callimach. p. 182.

Quod semel est triplici pro virgine cæsa Dianæ,
Nunc quoque pro nulla virgine cerva cadit (1).

Et quand on n'avait pas à sa disposition des biches ou des cerfs, on remplaçait ces victimes par des brebis. *Cervaria ovis*, dit Festus, *quæ pro cerva immolabatur.* Les vers d'Ovide que nous venons de citer font allusion au sacrifice d'Iphigénie. On sait que Diane, au moment où Calchas allait frapper la fille d'Agamemnon, substitua à la jeune vierge une biche qui fut sacrifiée à sa place (2). Les artistes anciens ont reproduit ce sujet, comme on peut le voir dans une peinture de Pompéi (3) et dans celle d'une amphore de la Basilicate qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le comte de Pourtalès (4).

Le premier interprète de la peinture pl. VIII, le comte Alexandre de Laborde (5), reconnaissait ici *Iphigénie,* ou plutôt *Artémis-Iphigénie,* adorée sous cette épithète à Hermione, dans l'Argolide (6). L'autel et la bandelette rappellent, en effet, la victime destinée au sacrifice, et, d'après ce qui a été observé plus haut, la biche est en rapport avec Iphigénie comme victime expiatoire; c'est Artémis elle-même qui substitue cet animal à la vierge qu'on allait immoler pour le salut de l'armée grecque, ou bien c'est la déesse qui change Iphigénie en biche (7). Ainsi donc, outre le surnom d'*Elaphiœa,* celui d'*Iphigénie* peut aussi convenir à la déesse assise sur la biche.

A l'extérieur de la *cylix*, pl. VIII, sont peints, de chaque côté, trois personnages drapés (8).

(1) Ovid. *Fast.* I, 387-88.

(2) Euripid. *Iphigen. Taur.* 27-30, 783; *Iphigen. Aul.* 1540 sqq.; Tzetz, *ad* Lycophr. *Cassandr.* 183; Sophocl. *Electr.* 566 sqq.; Schol. *ad* Euripid. *Orest.* 647; Ovid. *Metam.* XII, 31 sqq.; *Hygin. Fab.* 98, 261; Anton. Lib. *Metam.* XXVII; Etym. M. *v.* Ταυροπόλον; Plutarch. *Parall.* t. VII, p. 230, ed. Reiske.

(3) Raoul Rochette, *Monum. inéd.* pl. XXVI.

(4) Raoul Rochette, *Monum. inéd.* pl. XXVI, B; *Cat. Durand*, n° 381; *Cat. Beugnot*, n° 49.

(5) *Vases de Lamberg*, II, p. 37.

(6) Paus. II, 35, 2.

(7) D'autres disent en *ourse*, en *génisse* ou en *vieille femme* (ἄρκτος, ταῦρος, μόσχος, δάμαλις, ἔλαφος, γραῦς). Voyez les auteurs cités dans la note 2.

(8) Laborde, *l. cit.* pl. XXV, n° 10.

PLANCHE IX.

La peinture inédite que nous publions pl. IX décore un *lécythus* (f. 39) à figures noires de fabrique sicilienne. Ce petit vase fait partie du Musée du Louvre.

Sur les médailles de Sélinunte, aussi bien que sur la frise de Phigalie (1), on voit Apollon et Diane dans un char. Sur ce dernier monument, ce sont des cerfs qui traînent le char des deux divinités. Ici nous voyons une jeune fille ailée, vêtue d'une tunique talaire, qui semble voler au-dessus d'un char et saisir de ses deux mains les rênes; deux biches traînent le char. Un grand nombre de monuments, et particulièrement les médailles, montrent Diane dans un bige traîné par des biches ou des cerfs (2). Callimaque (3) nous représente Artémis sur un char attelé de daims (κεμάδες). Les habitants de Patras célébraient tous les ans une fête en l'honneur de la déesse de la chasse; à la fin de la pompe qui paraissait dans cette occasion, on voyait la vierge consacrée à Artémis Laphria montée sur un char traîné par des cerfs (4).

Mais on pourrait objecter que la jeune fille que nous avons sous les yeux est ailée. Indépendamment de l'Artémis ailée, représentée sur le coffre de Cypsélus (5), on connaît d'autres représentations qui nous montrent une Diane ailée. Nous pourrions en citer un exemple sur notre

(1) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. XIII, 1; Ph. Lebas, dans l'*Expédition scientifique de Morée*, t. II, pl. XXI, et p. 21.

(2) Le char de la déesse sur un bas-relief du *Musée Capitolin*, IV, 30; Millin, *Galer. myth.* II, 32. Diane elle-même dans son char sur un grand nombre de médailles, par exemple à Patras, à Éphèse, à Aureliopolis de Lydie, à Mytilène, à Acrasus de Lydie et sur les deniers de la famille Ælia.

(3) *Hymn. in Dianam*, 112; Apoll. Rhod. *Argon.* III, 878 sqq. Cf. Spanheim *in* Callimach. *l. l.* p. 255.

(4) Paus. VII, 18, 7.

(5) Idem, V, 19, 1. Cf. Voss, *Myth. Briefe*, Br. XL. Les vases noirs de Chiusi montrent souvent une figure de femme ailée qui ressemble tout à fait à l'Artémis du coffre de Cypsélus.

planche XLVII, où M. Panofka (1) a cru reconnaître Artémis Αγγελος, ou messagère, en rapport avec Apollon. Mais, comme ce sujet a besoin d'être étudié, nous ne voulons pas insister ici sur l'assimilation que les anciens ont établie entre Artémis, Héméra ou l'Aurore, Iris et Iréné. Il nous suffira de faire observer que la déesse de la planche IX nous rappelle tout à fait la forme sous laquelle on représente Nicé, ou la Victoire. Ainsi il se pourrait que la peinture que nous avons sous les yeux n'eût d'autre signification que de rappeler une *victoire de Diane,* sans doute celle de la sœur d'Apollon sur les Géants, ou sur Orion (2), ou sur Tityus (3).

PLANCHE X.

Après les peintures qui montrent Apollon et Diane isolément, nous arrivons à celles qui représentent les deux jumeaux réunis. Ces peintures sont très-nombreuses, et il a fallu faire un choix des plus remarquables, sans chercher à reproduire toutes celles où l'on voit ensemble les deux enfants de Latone, sujet qui se répète fréquemment sur les amphores à figures noires, et presque toujours avec de légères différences dans les détails.

La planche X reproduit les peintures d'un *lécythus* (f. 39) à figures rouges du Musée de Berlin (4). *Apollon,* vêtu d'une tunique talaire que

(1) *Annales de l'Inst. arch.* V, p. 173 et suiv. Selon M. le duc de Luynes (*Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs,* p. 14), c'est *Iréné* qu'il faut reconnaître dans la divinité ailée. *Nicé* figure avec le caducée sur deux beaux vases, l'un au Musée Grégorien, l'autre au Musée Britannique. *Museum etruscum Gregorianum,* II, tab. LXIII, 2; Gerhard, *Vasenbilder,* Taf. CL. Cf. ce qui a été dit sur ces deux vases dans le tome I, p. 238-239. M. Gerhard (*l. cit.* Bd. II, S. 186) les a confondus. Nous reviendrons sur ces déesses ailées dans le commentaire de la pl. XLVII.

(2) Homer. *Odyss.* E, 121 sqq.; Hygin. *Astron.* II, 34; Ovid. *Fast.* V, 537.

(3) Euphorion *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 181; Paus. X, 11, 1.

(4) Gerhard, *Ant. Bildwerke,* Taf. IX; Panofka, *Recherches sur les noms des Vases grecs,* pl. VIII, 3; Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* n° 837.

recouvre un péplus, tient d'une main la cithare (φόρμιγξ), et de l'autre une phiale. *Diane,* dans un costume analogue à celui de son frère, porte de la main droite l'œnochoé comme hiérodule, et de l'autre un arc et une flèche. C'est ainsi qu'on voit quelquefois la Victoire jointe à Apollon sur les bas-reliefs choragiques (1). M. Gerhard (2) reconnaît ici dans les deux divinités delphiques, les protecteurs de la jeunesse des deux sexes, sous l'influence desquels se font les mariages. Les traits (ἰά) que porte Artémis font souvenir des traits cruels (βέλος) d'Ilithyie (3), déesse avec laquelle se confond Diane (4). C'est pourquoi Artémis était surnommée Ἰοχέαιρα (5), Τοξοφόρος (6), Χρυσηλάκατος (7) et Ἑκαέργη (8).

Diane, qui occupe ici la place de Nicé ou d'Hébé, et offre à boire à son frère, absolument comme la Victoire présente le nectar à Jupiter (t. I, pl. XIV, XV, XXIII) et à Minerve (t. I, pl. LXXVI, A), montre qu'Apollon figure comme vainqueur, soit que le dieu célèbre sa victoire sur le serpent Python, soit que cette circonstance indique le triomphe des Dieux sur les Géants (9).

La libation que fait Apollon rappelle aussi les actions de grâces qu'il offre aux dieux; il se purifie, et il célèbre sa victoire en chantant, aux accords de la cithare, son combat contre Python.

(1) Zoëga, *Bassiril.* II, tav. XCIX; Millin, *Galer. myth.* XVII, 58; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke,* n° 146. Cf. les autres monuments cités par M. Gerhard, *l. cit.*

(2) *Berlin's ant. Bildw.* n° 837.

(3) Homer. *Iliad.* Λ, 269.

(4) Plutarch. *Sympos.* III, 10, t. VIII, p. 615, ed. Reiske. Dans l'*Iliade* (Ω, 605 sqq.) c'est Apollon qui tue les jeunes gens et Diane les jeunes filles. Cf. la belle coupe de la mort des Niobides qui appartient aujourd'hui à M. Raoul Rochette (*Cat. Durand,* n° 19), et un vase récemment publié par M. Gerhard, *über Gypsabgüsse; Ægineten, Parthenon, Niobe,* Taf. III.

(5) Homer. *Iliad.* E, 53, 447; Z, 428; *Odyss.* Λ, 197.

(6) Idem, *Iliad.* Φ, 483.

(7) Idem, *Iliad.* Π, 183; Υ, 70; *Odyss.* Δ, 122. Cf. sur ces diverses épithètes d'Artémis, Creuzer, *Meletem.* I, p. 28 sqq.

(8) Anton. Liberal. *Metam.* XIII; Clem. Alex. *Strom.* V, 8, p. 674, ed. Potter. Cf. Müller, *Dorier,* I, S. 224, 370.

(9) Cf. Jupiter et Hébé, tom. I, pl. XX et XXI; Minerve et une hiérodule, tom. I, pl. LXXI.

Le son de l'instrument, les cheveux répandus sur les épaules et la libation, indiquent ici la victoire et en même temps l'expiation.

On peut remarquer aussi l'identité de costume qui existe entre Apollon et sa sœur et la coiffure féminine du dieu.

Nous avons rapproché ces sortes de peintures où nous voyons Apollon victorieux recevant des libations des sujets sculptés sur les bas-reliefs choragiques. Il est très-probable que les vases peints qui retracent ces scènes se rapportent aussi à des succès obtenus dans la musique ou dans la poésie, et que si d'un côté on peut y trouver un triomphe mythologique tel que celui d'Apollon sur le serpent Python ou sur les Géants, de l'autre il est permis d'y reconnaître une allusion au prix que reçoit le poëte vainqueur. Nous aurons occasion de revenir sur cette observation dans l'explication des planches suivantes.

PLANCHE XI.

L'*amphore bachique* (f. 65) à figures noires, gravée pl. XI, est connue par l'atlas qui accompagne l'ouvrage de Micali (1). Cette amphore a passé de la collection du cardinal Fesch au Musée Britannique. *Apollon* et *Diane* sont placés en face l'un de l'autre. Le dieu, revêtu d'une longue tunique blanche, recouverte d'un manteau brodé, joue de la cithare; Diane a un riche vêtement phénicien, avec des ornements quadrillés (2); sa tête est surmontée de la tiare, ou *cidaris*, autre attribut qui rappelle l'Asie et la Diane Persique (3) ou Anaïtis (4); Médée

(1) *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. LXXXIV, 1.

(2) Cf. tom. I, p. 254, note 4.

(3) Plutarch. *in* Lucull. 24; Diodor. Sicul. V, 77; Tacit. *Annal.* III, 62; Paus. VII, 6, 4. Cf. Spanheim *in* Callimach. p. 192 sqq.; Eckhel, *D. N.* III, p. 103; Raoul Rochette, *Médailles de la Bactriane et de l'Inde*, p. 18, extrait du *Journal des Savants*, août 1834.

(4) Paus. III, 16, 6; Plin. *H. N.* XXXIII, 4, 24; Strab. XI, p. 512 et 532; XII, p. 559; XV, p. 733. Cf. Selden, *de Dis. Syr.* Syntagm. II, p. 269.

est souvent représentée avec une tiare pareille (1). Un carquois ouvert est suspendu sur ses épaules, tandis que, dans sa main gauche, on voit l'arc et deux flèches.

La tunique blanche d'Apollon peut faire allusion à l'épithète de Λύκιος, ou Λύκειος, que porte le dieu, en sa qualité de dieu de la lumière (2).

Le revers de cette amphore montre un citharède barbu entre deux colonnes doriques surmontées de sphinx (3). C'est sans doute Apollon lui-même qui préside aux concours de musique. Nous verrons plus bas, pl. XV et XVI, Apollon avec une longue barbe.

PLANCHE XII.

Le sujet de notre pl. XII est une peinture inédite qui décore une charmante *œnochoé* (f. 15) à figures rouges, qui, quoique trouvée à Vulci, indique tout à fait la fabrique de Nola. Cette œnochoé a passé de la collection Durand (4) au Musée Britannique. *Apollon,* revêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, tient la lyre de la main gauche; ses longs cheveux flottent sur ses épaules. *Diane* semble étonnée à l'aspect de son frère. La déesse a un costume qui se rapproche tout à fait de celui d'Apollon, comme il a déjà été observé à l'occasion de la pl. X; ses cheveux, entourés d'une stéphané, sont noués derrière la tête, à la manière des vierges athéniennes (5). Le carquois est suspendu à ses épaules, et dans sa main gauche est l'arc.

En examinant la pose des deux divinités, la surprise de Diane, les re-

(1) Gerhard, *Vasenbilder,* Taf. CLVII. Cf. *Cat. étrusque,* n° 124.

(2) Cf. la *Nouv. Galerie myth.* p. 25.

(3) Micali, *Storia degli ant. pop. ital.* tav. LXXXIV, 2.

(4) *Cat.* n° 6.

(5) Cf. notre premier volume, pl. XL, LXIV, LXXI, et p. 111, 112, 215, 235.

gards abaissés d'Apollon, on pourra se souvenir de la fable de Leucippus, forme héroïque d'Apollon. Leucippus, fils d'OEnomaüs, laisse croître ses cheveux pour les consacrer au fleuve Alphée; amoureux de Daphné, comme le dieu du jour, il se déguise en femme et se fait admettre au nombre des suivantes de Daphné pour accompagner la jeune vierge à la chasse (1). Remarquons ici les rapports de Daphné avec Diane, la déesse de la chasse, surnommée Δαφναία (2), comme nous venons de faire observer les rapports qui existent entre Apollon et Leucippus. Visconti (3) a publié une statue d'Apollon ithyphallique en habits de femme. Cette statue remarquable, dont les restaurations modernes ont fait une Diane, ou plutôt un Jupiter déguisé en Diane, se rapporte, sans doute, à un mythe analogue à celui de la poursuite de Daphné par Apollon ou par Leucippus.

Un autre rapprochement se présente ici. Les bras musculeux d'Apollon nous font souvenir du Thésée qui figure dans la scène de la naissance de Minerve sur le magnifique vase de M. Williams Hope (4). Nous avons rappelé, en expliquant la grande peinture qui retrace la naissance de la déesse tutélaire d'Athènes (5), l'anecdote que Pausanias (6) raconte quand il parle de l'arrivée de Thésée à Athènes, où il n'était pas connu. L'aventure de Thésée se passe aux environs du temple d'Apollon Delphinien, et dans cette occasion il semble que Thésée puisse être accepté comme une forme héroïque d'Apollon. Nous aurions donc ici un Apollon Delphinien (7) sous une forme héroïque, joint à une Artémis Delphinia (8) ou Brauronia (9).

(1) Paus. VIII, 20, 2; Parthen. *Erotica*, XV.
(2) Paus. III, 24, 6.
(3) *Mus. Pio Clem.* III, tav. XXXIX.
(4) T. I, pl. LXV.
(5) T. I, p. 214.
(6) I, 19, 1.
(7) Paus. *l. cit.*; Plutarch. *in* Thes. 14; Strab. IV, p. 179; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208; Schol. *ad* Pindar. *Nem.* V, 81. Cf. Spanheim *in* Callimach. p. 144 et 145; K. O. Müller, *Æginet.* p. 154.
(8) Pollux, *Onomast.* VIII, 10, 119.
(9) Paus. I, 23, 9 et 33, 1; Suid. v. Ἄρκτος. Cf. Bröndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, II, p. 255 et suiv.

PLANCHE XIII.

La peinture reproduite sur la planche XIII d'après l'ouvrage de M. Gerhard (1) fait la décoration des deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) de fabrique tyrrhénienne. Les figures sont rouges, sur fond noir. Cette amphore appartenait à M. Basseggio quand M. Gerhard la fit dessiner. *Apollon*, couronné de lierre, revêtu d'une tunique talaire et d'un petit péplus, tient de la main gauche la cithare; de la droite, il présente à *Artémis* une phiale, pour recevoir le nectar. La déesse se tient debout; elle est revêtue d'une tunique talaire et d'un léger péplus. Dans sa main droite est l'œnochoé, dans sa gauche une seconde phiale. Ici Artémis se présente encore avec le caractère d'hiérodule, comme nous avons rencontré Nicé, Iris ou une autre déesse d'un ordre inférieur près de Jupiter, de Junon et de Minerve (2).

On pourrait aussi séparer les deux figures; car la seconde phiale qu'apporte la déesse fait ici une espèce de double emploi. Peut-être aussi la simplicité de la coiffure et des habits pourrait-elle engager à reconnaître dans cette jeune fille *Créuse*, une des femmes d'Apollon. Nous reviendrons sur le mythe d'Apollon et de Créuse dans l'explication de la pl. XIX.

M. Gerhard, en publiant cette amphore, a réuni quelques remarques sur la lyre et sur la cithare, l'une inventée par Hermès, l'autre par Apollon (3). On dit aussi qu'Amphion avait trouvé la cithare (4), et Pline (5) donne à entendre que les uns attribuaient cette invention à Orphée, les autres à Linus, d'autres encore à Amphion. Quoi qu'il en soit, il paraît que, dans l'origine, il n'y avait guère de différence entre

(1) *Vasenbilder*, Taf. XXIV.

(2) Voir les pl. XIV, XV, XX, XXI, XXIII, XXXI, XXXII, XXXIII, LXVIII, LXXI et LXXVI A, du premier volume.

(3) Paus. V, 14, 6.

(4) Plutarch. *de Musica*, t. X, p. 651, ed. Reiske.

(5) *H. N.* VII, 56, 57.

la lyre et la cithare. On racontait qu'Hermès, se promenant sur le mont Chélydoréa, en Arcadie, avait ramassé une carapace de tortue et en avait formé la première lyre (1).

Nous reviendrons plus tard sur le mythe de l'invention de la lyre, quand nous examinerons les peintures des pl. LI et suivantes, où nous trouverons la dispute d'Apollon et d'Hermès pour la possession de cet instrument.



PLANCHE XIV.

L'*amphore de Nola,* inédite (f. 66), dont les peintures sont gravées sur la planche XIV, fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès. Les figures sont rouges sur fond noir. D'un côté est le groupe d'*Apollon* et de la jeune nymphe qui lui présente la lyre; de l'autre est peint l'éphèbe drapé qui complète le tableau. *Apollon,* qui est revêtu ici d'un manteau, est reconnaissable à ses longs cheveux, à sa couronne de laurier, et à la branche du même arbre qu'il tient de la main gauche. Apollon se montre ainsi sur les médailles de Métaponte (2), et M. le duc de Luynes (3) a reconnu avec raison dans ce type la statue consacrée dans l'agora de cette ville par le conseil d'Aristéas de Proconnèse, et qu'Hérodote (4) avait vue. La jeune nymphe n'a aucun des attributs de Diane; peut-être devons-nous reconnaître ici la muse *Calliope.* Dans ce cas, l'éphèbe couvert de son manteau et qui semble demander une grâce serait *Linus,* fils d'Apollon et de Calliope (5). Sa mère, qui présente la

(1) Paus. VIII, 17, 4. Cf. Homer. *Hymn. in Merc.* 24 sqq.; Philostrat. *Imag.* I, 10.

(2) Mionnet, I, p. 160, n[os] 581 et 582.

(3) *Métaponte*, p. 14 et 26.

(4) IV, 15. Cf. Raoul Rochette, *Mémoires de numismatique et d'antiquité,* p. 129 et p. 43-48.

(5) Apollod. I, 3, 2; Eustath. *ad* Hom. *Iliad.* Σ, p. 1164.

lyre à Apollon, viendrait implorer le dieu pour obtenir de lui le don de la poésie en faveur du jeune Linus. La tristesse semble exprimée dans les traits de ce dernier, et on sait que les chants connus sous le nom de Linus (λίνοι) étaient des chants de deuil (1). On prétendait qu'Apollon avait fait périr Linus, parce que ce dernier se vantait de chanter aussi bien que le dieu (2). Le mythe était encore raconté d'une autre manière. Psamathé, fille de Crotopus, était aimée d'Apollon; ayant mis au monde un enfant, fruit de cette union, elle le fit exposer. Un berger trouva le jeune enfant et le porta chez lui pour l'élever; mais un jour ses chiens s'en approchèrent et le mirent en pièces. Crotopus, ayant appris ce qui était arrivé, condamna sa fille à mourir. Mais Apollon envoya la peste dans la ville d'Argos, ou bien le monstre Pœné, qui enlevait les petits enfants des bras de leurs mères. On consulta l'oracle, qui répondit qu'on devait apaiser les mânes de Psamathé et de Linus. On fit des sacrifices expiatoires, où les femmes chantaient des hymnes de deuil nommés λίνοι. Le mois dans lequel on célébrait cette fête s'appelait ἀρνειός, le mois des brebis, parce que Linus avait été élevé par des bergers au milieu des troupeaux. La fête s'appelait également ἀρνίς (3), et on y tuait tous les chiens qu'on pouvait saisir (4). Le mal ne cessa que quand Crotopus eut abandonné la ville d'Argos pour aller s'établir dans la Mégaride.

On disait aussi que Linus, fils d'Apollon, avait été tué par Hercule (5).

(1) Athen. XIV, p. 619, C; Paus. IX, 29, 3. Cf. Homer. *Iliad.* Σ, 570, et *ibi* Schol.

(2) Paus. *l. cit.*; Eustath. *l. cit.*

(3) Conon. *Narrat.* XIX; Paus. I, 43, 7; Stat. *Theb.* I, 570 sqq. et *ibi* Lactant Cf. Stat. *Theb.* VI, 64 sqq.

(4) Athen. III, p. 99, E et F. Κυνοφόντις ἑορτή.

(5) Paus. IX, 29, 3; Apollod. I, 3, 2; Theocrit. *Idyll.* XXIV, 103.

PLANCHE XV.

La pl. XV nous montre un sujet que nous trouverons souvent, avec des modifications plus ou moins importantes, dans la suite des planches de ce volume (1); c'est un personnage citharède ou lyricine, assis ou debout entre deux femmes, souvent d'une parité complète pour le costume et sans aucun attribut (2), d'autres fois portant chacune des symboles particuliers et distincts (3). Ici seulement le personnage assis jouant de la cithare, et dans lequel nous reconnaissons constamment *Apollon* (4), est barbu, particularité rare, mais non sans exemple, parmi les nombreuses représentations de ce dieu qui nous sont parvenues. D'ailleurs les témoignages écrits ne sont pas muets non plus au sujet de l'Apollon barbu. Lucien (5) parle de la statue d'un Apollon barbu qui était placée dans le célèbre temple de la Déesse Syrienne à Hiérapolis de la Cyrrhestique, et Macrobe (6) semble étendre cette particularité à tous les Assyriens. Un des monuments les plus remarquables qui nous offrent Apollon barbu est une précieuse coupe du Musée de Berlin publiée par M. Gerhard (7). Sur cette coupe à figures noires sur fond blanc, nous voyons une réunion de dieux assis, groupés la plupart deux à deux, de manière que Jupiter se trouve en face de Junon (8), Apollon en face de

(1) Voir les pl. XXIII B, XXIV, XXVII, XXIX, XXXIII, XXXVI A, XXXVI B, XXXVI C, XXXVI D, etc.

(2) Cf. les pl. XXIX, XXXVI D, XLVI.

(3) Cf. les pl. XXIV, XXVII, XXXIII, XXXIV, XXXVI A, XXXVI B, XXXVI C.

(4) Sur la pl. XXIII B, le nom d'AΠO-ΛON (*sic*), inscrit près du dieu, ne laisse à cet égard subsister aucun doute.

(5) *De Dea Syr.* 35. Ἀπόλλωνος γενειήτεω ξόανον δεικνύουσι.

(6) *Saturn.* I, 17. *Hierapolitani præterea, qui sunt gentis Assyriorum, omnes solis effectus atque virtutes ad unius simulacri barbati speciem redigunt; eumdemque* APOLLINEM *appellant.*

(7) *Trinkschalen des kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. IV und V; *Berlin's ant. Bildw.*, n° 1031; *Rapp. volc.* n°s 226 et 313.

(8) M. Gerhard (*Trinkschalen*, S. 5) préfère reconnaître Alcmène dans la déesse placée en face de Jupiter. Ce n'est pas ici la place de discuter cette opinion.

Diane, et Pallas entre Mercure et Neptune. Le dieu citharède, comme nous venons de le dire, est assis en regard d'Artémis, et par conséquent, malgré sa barbe, il est impossible de le méconnaître. Indépendamment de cette coupe nous avons déjà trouvé un Apollon barbu assistant à la naissance de Minerve, sur la pl. LXII de notre premier volume (1); plusieurs autres monuments céramographiques reproduisent le même type (2).

M. Gerhard (3) croit que la statue de l'Apollon Amycléen (4) représentait le dieu avec de la barbe au menton, et cela à cause de l'antiquité de cette statue. Mais nous connaissons la figure de cette divinité par le célèbre tétradrachme de Cléomène, roi de Lacédémone, et nous y voyons qu'Apollon était imberbe comme sur les monuments d'un style plus récent (5). Sans entrer ici dans d'autres considérations, nous nous contenterons de rappeler qu'outre les peintures des vases que nous venons de citer, la tête d'Apollon barbu et lauré forme le type des médailles d'Alæsa de Sicile (6). On peut voir dans la *Nouvelle Galerie mythologique* (7) les rapprochements que nous avons faits entre l'Apollon barbu, dans la maturité de l'âge, confondu avec Jupiter, tel que les monuments de l'art le représentent ordinairement, et le Jupiter Hellanius figuré imberbe, forme qui rappelle l'Apollon jeune, sans barbe, avec les cheveux flottants tel qu'on le rencontre habituellement.

Les deux déesses qui accompagnent ici Apollon, et dans lesquelles on doit reconnaître ou *Latone* et *Diane*, ou bien deux *Muses*, rappellent par les branches de lierre figurées dans le champ de la peinture les Bacchantes qui célébraient les mystères de Dionysus en courant sur les

(1) Cf. p. 207. Voir aussi la pl. LXV A du premier volume.

(2) Micali, *Storia degli ant. pop. ital.*, tav. LXXXIV, 2; tav. LXXXV, 3; Gerhard, *Rapp. volc.*, n°s 226 et 313; *Vasenbilder*, I, S. 117; *Cat. étrusque*, n° 180. Nous offrons à la p. 42 une des représentations de l'Apollon barbu, publiées par Micali; l'autre est reproduite pl. XXXVI D.

(3) *Trinkschalen*, S. 7, Anm. 18.

(4) Paus. III, 19, 2.

(5) Visconti, *Iconographie grecque*, tom. II, pl. XLI, n° 1; Lenormant, *Numismatique des rois grecs*, pl. XXIII, n° 7 et p. 47.

(6) Eckhel, *D. N.*, I, p. 196; Mionnet, I, Suppl., p. 371, n°s 109 et 110.

(7) P. 25 et p. 49.

sommets du Parnasse (1). On sait que le culte d'Apollon et celui de Dionysus se célébraient en commun à Delphes (2). La barbe d'Apollon rappelle aussi Dionysus, ordinairement représenté barbu dans ses anciens simulacres. Le *Dionysus Melpomenos* d'Athènes (3) ressemblait beaucoup sans doute à l'*Apollon barbu,* tenant la lyre, et cette analogie trouve son explication naturelle dans les traditions religieuses propres au Parnasse. Ainsi, quel que soit le nom qu'on préfère adopter pour les deux déesses placées à côté d'Apollon citharède, la dénomination de *Nymphes du Parnasse* doit assez bien caractériser ces deux acolytes.

La peinture inédite de notre pl. XV fait la décoration d'une *œnochoé* (f. 15) à figures noires qui appartient à M. Rollin.

PLANCHE XVI.

L'*amphore panathénaïque* (f. 68) à figures rouges, dont les peintures inédites sont représentées sur notre pl. XVI, a fait partie du Musée du prince de Canino pour passer ensuite entre les mains de M. Rollin. Les deux personnages que nous avons rapprochés sur notre planche, occupent les deux faces du vase, comme il arrive très-souvent, surtout sur les amphores de Nola, où ordinairement il faut réunir les peintures tracées sur les deux côtés pour avoir un tableau complet.

D'après les observations précédentes, on reconnaîtra ici facilement

(1) Paus. X, 32, 5.

(2) Paus., *l. cit.;* Macrob., *Saturn.* I, 18. *Item Bœotii Parnasum montem Apollini sacratum esse memorantes, simul tamen in eodem et oraculum Delphicum et speluncas Bacchicas uni deo consecratas colunt. Unde et Apollini et Libero Patri in eodem monte res divina celebratur.* Dans les fêtes d'Hyacinthe, les Lacédémoniens se couronnaient de lierre. Macrob., *l. cit.* Cf. Gerhard, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 188; Lobeck, *Aglaopham.*, p. 79 et 80.

(3) Paus., I, 2, 4 et 31, 3.

Apollon debout, les yeux levés au ciel et chantant le *Pæan*. Le dieu s'accompagne de la cithare; il est barbu, couronné de laurier, et vêtu d'une tunique talaire à plis fins, et d'un hémidiploïdion. La majesté empreinte dans les traits du dieu, et sa barbe touffue, permettraient peut-être de trouver quelques rapports entre ce personnage et la statue de Pindare placée devant le Portique Royal à Athènes (1). Il est vrai que le poëte était représenté assis; il tenait la lyre et avait un livre sur ses genoux. Mais le rapprochement que nous établissons ici entre Apollon et le grand poëte lyrique n'étonnera personne. Les poëtes étaient souvent représentés avec le costume et les attributs d'Apollon; nous nous contenterons de citer pour exemple le célèbre vase du Musée impérial de Vienne qui représente Alcée et Sapho (2), et une coupe, autrefois de la collection Durand (3), et conservée aujourd'hui au Musée Britannique, sur laquelle on voit Anacréon avec son nom inscrit à côté de lui, ΑΝΑΚΡΕΟΝ. Quoi qu'il en soit de ces observations, on ne peut méconnaître l'inspiration qui éclate dans les traits du personnage, que cette inspiration se rapporte à la poésie ou bien au don de la divination.

Quant au personnage couronné de laurier, placé en regard du dieu de Delphes, et qui est vêtu d'un simple manteau, laissant nue la partie supérieure du corps, il est assez difficile de lui donner un nom. Remarquons d'abord que son costume, sa barbe, son bâton en forme de béquille, le rangent dans la catégorie des *pédotribes* ou *pédonomes*, des *gymnasiarques* et des *brabeutes*. Son geste mérite aussi d'être remarqué; le bras droit tendu en avant, le pouce et les deux premiers doigts de la main allongés, tandis que les deux autres sont repliés, tout cela doit certainement avoir une signification. C'est peut-être l'indication du *mode musical*. Dans ce cas,

(1) Æschin. *Epist.* IV, t. III, *Orat. gr.* p. 669, ed. Reiske.

(2) Millingen, *Anc. uned. mon.*, pl. XXXIII; Steinbüchel, *Ein altgriechisches Vasengemæhlde*; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, planche LXXXI.

(3) *Cat. Durand*, n° 428. Cf. Raoul Rochette, *Peintures ant. inédites*, p. 442. Voyez aussi le vase que vient de publier M. Samuël Birch sous le titre de : *Observations on the figures of Anacreon and his dog*, dans l'*Archæologia*, t. XXXI, p. 257 et suiv.

le personnage que nous voyons ici exercerait près d'Apollon les fonctions d'instructeur, de maître de musique; il montrerait au dieu le mode (νόμος) propre aux chants ou hymnes qu'il adresse aux dieux. Les récits mythologiques qui sont parvenus jusqu'à nous ne nous disent pas qu'Apollon ait eu un maître dans l'art du chant et de la musique. Nous savons bien qu'Hermès avait inventé la lyre et en avait fait don à Apollon (1); mais ici rien n'indique que le personnage placé près d'Apollon soit Hermès. *Linus* personnifie souvent le chant (2), et peut-être ce nom conviendrait-il à notre *brabeute*. Il est vrai pourtant de dire que dans les traditions mythologiques Linus ne paraît en rapport avec le dieu de la musique que comme son élève ou bien pour lui disputer la prééminence dans l'art de chanter (3). Linus est le maître d'Hercule (4). On pourrait également penser à *Olympus*, le pédagogue de Jupiter (5), et comme Apollon et Jupiter se confondent souvent (6), on aurait ici l'avantage de retrouver les rapports de l'instructeur et de l'élève. Mais il faut remarquer aussi que les scènes de la nature de celle que nous examinons sont, par le vague qui y règne, susceptibles de plus d'une interprétation. Rien n'empêcherait donc de reconnaître *Orphée* dans le chantre; car Orphée aussi se confond dans plus d'une circonstance avec Apollon.

Si le chant d'Apollon se rapporte à la victoire qu'il vient de remporter sur le serpent Python, le personnage drapé pourrait être *Carmanor*, ou *Chrysothémis*, ou *Crotopus* (7); nous avons vu plus haut (8) que l'un de ces héros est indiqué dans les traditions religieuses comme ayant présidé aux lustrations du dieu, après qu'il se fut souillé par le meurtre du dragon.

(1) Apollod. III, 10, 2.

(2) Paus. IX, 29, 3; Eustath *ad* Homer. *Iliad.* Σ, p. 1163.

(3) Paus. *l. cit.*

(4) Paus. *l. cit.*

(5) Diodor. Sicul. III, 73. Cf. notre premier volume, p. 25.

(6) Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 25 et 49.

(7) Lactance (*ad* Stat., *Theb.* I, 570), nomme *Crotopus*, comme ayant présidé à l'expiation d'Apollon.

(8) *Supra*, p. 16.

Nous avons déjà comparé le personnage barbu et citharède de notre pl. XVI avec Pindare (1). Une circonstance mémorable de la vie de Pindare, lie étroitement ce poëte à l'Attique. La seconde année de la 75e olympiade, au retour des jeux néméens, il vint à Athènes, alors dans tout l'éclat de ses victoires sur les Perses, et y écrivit des dithyrambes pour les fêtes de Bacchus. Les Thébains, ses compatriotes, le condamnèrent à l'amende, mais les Athéniens le vengèrent de cette persécution et le comblèrent d'honneurs et de récompenses (2). Les sujets attiques dominent tellement dans les peintures de Vulci, que ce n'est peut-être pas une grande hardiesse que de soupçonner, sur un vase de cette fabrique, l'existence d'un sujet tel que *Pindare chantant pour le peuple d'Athènes.* Dans cette hypothèse, le *chorodidascale* qui semble marquer la mesure au poëte, serait le *Demos* d'Athènes ou le peuple lui-même personnifié (3).

Sur une œnochoé à figures noires du Musée Grégorien (4) on voit Apollon barbu accompagné de Diane et suivi d'une biche; il s'avance la lyre à la main vers Bacchus assis, qui tient une fleur et un sceptre; derrière Bacchus est un éphèbe couronné de lierre, *Cissus* ou un autre personnage du thiase bachique; ce dernier est accompagné d'un chien. Enfin, nous pouvons encore citer un autre vase à figures noires de la collection Sant'Angelo, à Naples. On y voit Artémis représentée avec quatre aîles, Apollon barbu près duquel on remarque le trépied; puis se présentent Minerve sans casque,

(1) *Supra*, p. 39.

(2) Himer. *Orat.* XI, 4; Æschin., *Epist.* IV, tom. III, *Orat. gr.* p. 669, ed. Reiske, et les autres passages cités par M. Boeckh dans ses commentaires sur Pindare, tom. II, 2, p. 575 sqq. Pindare avait alors 43 ans, âge qui convient à notre personnage.

(3) Cf. sur les personnifications du *Demos,* notre premier volume, p. 198 et suiv. On sait que souvent le *Demos* est représenté sous la forme d'un personnage barbu enveloppé dans son manteau et appuyé sur un bâton. Du reste, les artistes anciens figuraient la personnification du peuple sous plusieurs formes.

(4) II, tab. I, 2.

Hercule et Mercure. Au revers est peint le combat d'Achille et de Memnon, en présence de Thétis et de l'Aurore.



PLANCHE XVII.

La scène reproduite sur notre pl. XVII est prise d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, qui fait partie de la collection de M. le duc de Luynes. Le savant possesseur de ce vase en donne la description suivante : « *Apollon,* vêtu d'une robe courte et d'une chlamyde, le car-« quois sur l'épaule, les cheveux flottants et ceints de laurier, s'avance « tenant l'arc d'une main, une flèche de l'autre, contre un éphèbe peint

« au revers, enveloppé dans son manteau et appuyé sur un bâton. Ce vase « dut être déposé dans le tombeau d'un jeune homme mort d'une maladie « pestilentielle, comme celles que répandaient les flèches lancées par « Apollon dans sa colère, ΚΑΛΟΣ ΚΑΛΛΙΚΛΕΣ (1). »

M. le duc de Luynes n'a pas rattaché le sujet de cette amphore à un fait mythologique. Parmi les éphèbes qui sont mis en rapport avec Apollon, on cite Hyacinthe, Daphnis, Cyparissus, Admète, Branchus, Hyménée, Linus, Cinyras. Hyacinthe, aimé d'Apollon, de Thamyris, de Borée ou de Zéphyre, est tué par Apollon d'un coup de disque que le dieu en jouant avait lancé contre l'éphèbe (2). Daphnis, aveuglé par une nymphe nommée Nomia (3), ou Lyca (4), parce qu'il lui avait été infidèle, est aussi un éromène d'Apollon (5). Il tombe du haut d'un rocher et périt ainsi misérablement (6). Il existe encore une foule d'autres traditions sur Daphnis, mais aucune ne peut se rapporter au sujet de la peinture que nous examinons. Cyparissus est aimé d'Apollon, de Sylvain et de Zéphyre. Il est changé en cyprès, par suite du chagrin qu'il éprouve de la mort d'un cerf (7). Quant à Admète, on prétendait qu'Apollon avait quitté le ciel et s'était mis à garder les troupeaux du roi de Phères, uniquement par suite de l'amour qu'il lui portait (8). Branchus est le fondateur de l'oracle des Branchides, dans le voisinage de Milet; il est l'éromène d'Apollon, ou même le fils de ce dieu (9). Hyménée est aimé comme Hyacinthe par Apollon et par Thamyris, et aussi par Hespé-

(1) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXIV, p. 12. Plusieurs médailles montrent le type d'Apollon qui tire une flèche de son carquois. Raoul Rochette, *Mémoires de numism. et d'antiquité*, p. 135. Cf. une médaille d'Hadrianopolis. Adrien de Longpérier, *Cat. Magnoncour*, n° 207.

(2) Apollod. I, 3, 3; III, 10, 3; Serv. *ad* Virg., *Eclog.* III, 63; Philostrat. Sen., *Icon.*, I, 24; Philostrat. Jun. *Icon.*, 14; Lucian. *Dial. Deorum*, XIV; Ovid. *Metam.* X, 162 sqq.

(3) Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VIII, 68.

(4) Philargyr. *ad* Virg. *Eclog.* V, 20.

(5) Serv. *ad* Virg. *Eclog.* X, 26.

(6) Schol. *ad* Theocrit. *Idyll.* VIII, 93.

(7) Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 64 et 680; *ad Eclog.* X, 26; *ad Georg.* I, 20; Ovid., *Metam.* X, 121 sqq. Voyez sur Cyparissus un savant travail de M. Avellino : *Il mito di Ciparisso*. Nap. 1841, in-4°.

(8) Callimach. *Hymn. in Apoll.* 49.

(9) Varr. ap. Lactant. *ad* Stat. *Theb.* VIII, 198; cf. *ad* III, 479.

rus (1). Quant à Linus, dont nous avons déjà parlé plus haut (2), il est l'élève et l'éromène d'Apollon, et il est tué par ce dieu, qui le fait périr probablement à coups de flèches (3). Cinyras enfin est le fils d'Apollon, le prêtre d'Aphrodite et l'éromène du dieu (4). Il ose défier Apollon comme musicien et est tué par lui (5).

Dans tous ces mythes, il n'est pas question des flèches meurtrières d'Apollon, si ce n'est peut-être dans la tradition relative à Linus, et dans la dispute avec Cinyras. Nous voyons ici le dieu, armé de l'arc, s'avancer d'un air menaçant, tout en faisant de la main gauche un geste significatif qu'on peut rapprocher de celui du Posidon de la frise du Parthénon (6).

Aurions-nous plus de raisons de donner le nom d'Ischys ou celui de Phlégyas à l'éphèbe menacé par Apollon? Ischys, l'amant de Coronis, est percé par les flèches d'Apollon (7), qui le punit ainsi de sa tentative audacieuse. Quant à Phlégyas, le père de Coronis (8), il semble que ce nom ne puisse guère convenir à l'éphèbe mis en relation avec Apollon. On pourrait également penser à un des fils de Niobé; mais la difficulté est de choisir un nom parmi les enfants de la femme d'Amphion. Enfin Ptolémée Héphestion (9) dit qu'Adonis fut tué par Apollon; mais dans cette dernière fable nous rencontrons aussi un trait qui ne s'accorde point avec le tableau que nous avons sous les yeux : Apollon prend la forme d'un sanglier pour blesser l'amant de Vénus.

(1) Nicandr. *ap.* Antonin. Lib. *Metam.* XXIII; Suid. v. Θάμυρις; Serv. *ad Virg. Eclog.* VIII, 30.

(2) *Supra*, p. 34 et suiv. p. 40.

(3) Paus. IX, 29, 3.

(4) Pindar. *Pyth.* II, 26-27, et *ibi* Schol.

(5) Schol. *ad* Homer. *Iliad.* Α, 20; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* Α, p. 827.

(6) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. X, n° 1.

(7) Pindar. *Pyth.* III, 31 sqq.; Schol. *ad* Pindar. *l. cit.* 55 et 59; Hygin., *Astron.* II, 40; *Fab.* 202; Ovid. *Metam.* II, 605. Cf. K. O. Müller, *Orchom.* S. 195 folg.; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, p. 4. Bœus (*ap.* Antonin. Lib. *Metam.* XX) donne le nom d'Alcyonée à l'amant de Coronis.

(8) Homer. *Hymn. in Apoll. Pyth.* 32 sqq. ed. Ilgen et *ibi* Obss. p. 259 sqq.; Paus. IX, 36, 2; Serv. *ad* Virg. *Æn.* VI, 618. Cf. *Cat. Durand*, n° 2152.

(9) I, p. 12, ed. Roulez.

M. le duc de Luynes (1) reconnaît Aristée dans le petit éphèbe représenté courant sur le bras de l'Apollon des médailles de Caulonia, tandis qu'avec plus de vraisemblance M. Panofka (2) préfère, pour ce personnage, le nom du héros local Caulus.

Quant au geste d'Apollon, il nous paraît évident qu'il s'agit ici d'une proposition adressée par Apollon à un *éromène*, qu'il menace de ses traits dans le cas où il voudrait lui opposer de la résistance. Le culte d'Hyacinthe était célèbre chez les Lacédémoniens (3); le fils d'Amyclas avait son tombeau sous la base qui supportait la statue d'Apollon Amycléen dans la ville d'Amyclæ (4); la fête nommée Hyacinthia était célébrée avec une grande pompe, non-seulement dans la Laconie, mais à Tarente, où elle se rattachait au culte d'Apollon Hyacinthius (5). Ces circonstances et plusieurs autres que nous pourrions ajouter nous engageraient à préférer le nom d'*Hyacinthe* pour l'éphèbe placé devant Apollon. Cependant *Amphion*, l'époux de Niobé, le fils d'Antiope, a aussi des relations avec Apollon. Suivant une tradition conservée par Hygin (6), Amphion avait voulu piller le temple d'Apollon; il fut percé de flèches par le dieu. On sait qu'Apollon avait donné une lyre à son protégé (7), que les murs de Thèbes s'étaient élevés d'eux-mêmes aux sons de cette lyre (8). La scène que nous avons sous les yeux nous semble représenter *Amphion* plutôt qu'un des autres éromènes mis en rapport avec le dieu du jour, parce que le costume de l'éphèbe convient assez à un berger. Amphion et Zéthus avaient été exposés

(1) *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* I, p. 426.

(2) Gerhard, *Archæolog. Zeitung*, 1843, S. 174 und 175.

(3) Paus. III, 1, 3; 10, 1; 19, 3 et 4; IV, 19, 3. Cf. Lactant. *ad* Stat. *Theb.* IV, 223.

(4) Paus. III, 1, 3 et 19, 3.

(5) Polyb. VIII, 30, 2. Cf. Müller, *Dorier*, I, S. 126. Voyez, sur le culte de l'Apollon Hyacinthien, un article de M. le duc de Luynes dans les *Ann. de l'Inst. arch.* II, p. 337 et suiv.

(6) *Fab.* 9. *Amphion autem cum templum Apollinis expugnare vellet, ab Apolline sagittis est interfectus.* Cf. Apollod. III, 5, 6.

(7) Dioscorides *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 741. D'autres disent qu'Amphion avait reçu la lyre de Mercure. Apollod. III, 5, 5.

(8) Horat. *Ars poet.* 394 sqq.; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 10 et *ad* II, 455.

et recueillis par un berger du mont Cithéron (1). D'ailleurs Amphion est aussi le nom d'un des fils de Niobé, et, bien que dans la tradition qui le désigne, cet Amphion soit le seul mâle de cette progéniture qui échappe aux flèches d'Apollon (2), cet isolement même de ses frères en fait un personnage convenable pour une scène qui, comme celle de notre vase, montre un des fils de Niobé en rapport avec Apollon.

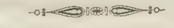


PLANCHE XVIII.

La planche XVIII reproduit les peintures d'une autre *amphore de Nola* (f. 66), à figures rouges, de la collection de M. le duc de Luynes (3). *Diane* marchant à grands pas, et d'un air menaçant, tire une flèche de son carquois, tandis que, de sa main gauche, elle tient l'arc. Une jeune fille, peinte au revers, se tient debout devant la déesse; un flambeau allumé est dans sa main; un ample péplus recouvre sa tunique et enveloppe tout son corps. Dans le champ, on lit : KALOS ΓLAVKON.

Nous croyons reconnaître ici l'Artémis de Brauron et une jeune

(1) Hygin. *Fab.* 7 et 8; Apollod. III, 5, 5; Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 1090. Cf. sur Amphion la dissertation de M. Roulez, *Amphion et Zéthus*. Liége, 1842, in-8°.

(2) Apollod. III, 5, 6 : Ἐσώθη τῶν μὲν ἀῤῥένων Ἀμφίων. Après avoir rapporté que dans d'autres poésies, et entre autres dans celles de Télésilla, c'était *Amyclas* et non *Amphion* que les flèches d'Apollon avaient épargné, Apollodore ajoute qu'*Amphion* le père succomba aussi sous les traits des deux enfants de Latone : Ἐτοξεύθη δὲ ὑπ' αὐτῶν.... καὶ Ἀμφίων. Cette dernière tradition lie la mort d'Amphion à la catastrophe de ses fils, et diffère par conséquent de celle que nous avons rapportée plus haut d'après Hygin, et suivant laquelle Amphion aurait péri pour avoir voulu piller le temple de Delphes. On remarquera de plus l'analogie du nom d'*Amyclas* cité aussi par Pausanias (II, 21, 10), avec celui du lieu où la tradition plaçait la fable d'Hyacinthe.

(3) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXV.

femme athénienne qui, dans une pose respectueuse et craintive, se présente devant la déesse pour l'apaiser. On sait que les jeunes femmes, après la naissance des enfants, consacraient leurs vêtements à Artémis, surnommée Χιτώνη (1). Cette Artémis, comme l'a remarqué judicieusement le savant Brœndsted (2), se confond avec Ilithyie, et Ilithyie était représentée à Ægium, en Achaïe, tenant un flambeau à la main (3). Or, le flambeau que porte ici la jeune femme fait allusion à cette Ilithyie qui protégeait les couches des femmes et les aidait à mettre au monde leurs enfants : ἡ ἐς φῶς ἄγουσα τοὺς παῖδας (4).

La cérémonie de l'ἄρκτεια, par laquelle on consacrait les jeunes filles de l'âge de cinq et de dix ans à l'Artémis de Brauron (5), se lie d'une manière remarquable au mythe de Callisto changée en ourse par Diane, parce qu'elle avait transgressé les ordres de la déesse (6). Nous trouverons à la pl. XC une peinture inédite qui représente Artémis poursuivant Callisto ou une autre nymphe; la jeune femme porte dans ses bras son enfant.

Nous reviendrons donc plus tard sur le mythe de Callisto; en attendant, il n'est pas inutile de faire remarquer les rapports qui se trouvent entre la peinture de notre pl. XVIII et celle de la pl. XC.

PLANCHE XIX.

Le charmant *aryballus* (f. 41), à figures rouges, que nous publions pl. XIX a fait partie de la collection de M. Skene, à Athènes. Le gra-

(1) Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Jovem*, 77. Cf. Brœndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, II, p. 258 et suiv.

(2) *L. cit.*, p. 261.

(3) Paus. VII, 23, 5.

(4) Paus. *l. cit.*

(5) Schol. *ad* Aristophan. *Lysistrat.*, 646; Hesych. *v.* Ἀρκτεία; Suid., *v.* Ἄρκτος; Harpocrat. *v.* Ἀρκτεῦσαι et δεκατεύειν. Cf. Brœndsted, *l. cit.* p. 255.

(6) Eratosthen. *Catast.* I; Hygin. *Fab.* 167; *Astron.* II, 1; Apollod. III, 8, 2; Ovid. *Metam.* II, 405 sqq.; Paus. I, 25, 1.

cieux tableau de cet aryballus est inédit; nous y reconnaissons un sujet tout à fait athénien, *Apollon* et la nymphe *Créuse*. Déjà, à l'occasion de la pl. XIII, nous avons fait remarquer que le nom de Créuse pourrait bien convenir à la jeune fille placée en face d'Apollon. Ici encore aucun attribut spécial ne permet de reconnaître Artémis dans la jeune nymphe qui tient l'œnochoé, et puisque le vase est de fabrique athénienne il est permis sans doute d'y reconnaître celle des héroïnes d'Athènes qui inspira de l'amour au dieu de Delphes. Toutefois, il faut convenir que Diane elle-même paraît quelquefois dans le costume le plus simple, dépourvue d'attributs; nous ne citerons que la Diane du vase publié pl. XXIII B, désignée par son nom, écrit au génitif, ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ. Sur la pl. XIX, Apollon est caractérisé par sa couronne de laurier et par la branche du même arbre sur laquelle il s'appuie. Il tient de la main droite la phiale dans laquelle Créuse, debout devant le dieu, se dispose à verser le nectar. Une œnochoé richement ornée contient la liqueur céleste. La jeune athénienne, la tête entourée d'un superbe diadème, est enveloppée dans son péplus, qui recouvre sa tunique talaire.

Créuse, la fille d'Érechthée et de Praxithée, eut d'Apollon le jeune Ion, qu'elle mit au monde dans une grotte située au-dessous des Propylées. Hermès, à la prière d'Apollon, emporta l'enfant à Delphes, où il fut élevé par la prêtresse; il y devint ministre du temple (1).

Créuse figure donc ici comme hiérodule d'Apollon. On verra par la suite que la nymphe jointe à Apollon peut recevoir divers noms, suivant les circonstances, les attributs qu'elle porte ou la manière dont elle est représentée, soit seule, soit accompagnée d'une seconde nymphe. En résumé, ces deux nymphes ne sont autre chose que des formes diverses de Latone et d'Artémis, qui tantôt ont tous les caractères auxquels on reconnaît ces déesses, tantôt figurent sous une forme subalterne et avec un caractère héroïque.

(1) Euripid., *Ion,* 50 sqq. 294 sqq.; Paus. I, 28, 4.

PLANCHE XX.

On voit souvent sur les vases peints des dieux ou des héros qui poursuivent des femmes. Plusieurs noms ont été proposés pour ces sortes de sujets, et plus on les étudie, plus on est porté à reconnaître que des scènes presque identiques pour la disposition générale, et qui ne diffèrent que dans les détails, peuvent, en vertu de ces changements accessoires, recevoir des dénominations variées. L'absence des inscriptions ou le défaut de symboles caractérisques, doit souvent, d'ailleurs, causer de l'indécision à cet égard (1). Sur la pl. XX, le dieu qui poursuit une jeune fille est caractérisé par la couronne de laurier et par la lyre : il est impossible de méconnaître *Apollon*. Cette peinture, qui décore un vase, à figures rouges, a été publiée par Millin (2), qui n'en indique pas la forme. « Si le jeune homme qui tient « une lyre, » dit ce savant (3), « n'était pas armé d'une lance, on pour-« rait penser que c'est Apollon qui poursuit *Cassandre* ou *Daphné ;* « mais jamais le dieu des arts n'est représenté avec l'arme redoutable du « dieu de la guerre; il est donc présumable que cette lyre a été arrachée « à cette femme par celui qui la poursuit. Cette aventure appartient « probablement à un mythe qui nous est inconnu. » L'objection de Millin n'est pas fondée; Apollon tenant la lance se voit sur un vase du Musée de Vienne, publié par le comte Alexandre de Laborde (4); une peinture céramographique de la collection Durand (5), montre un javelot dans la main d'Apollon. Diane, comme chasseresse, est souvent

(1) Cf. de Witte, *Annales de l'Inst. arch.* IV, p. 103.

(2) *Vases peints*, I, pl. LXXI.

(3) Millin, *l. cit.* p. 123.

(4) *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXXI. Ce vase est reproduit dans notre *Élite*, pl. XCV du présent volume.

(5) *Cat.* n° 262.

armée de javelots; à Mégare, on adorait Apollon sous le titre d'Ἀγραῖος, *le chasseur;* son culte y était associé à celui d'Artémis Ἀγροτέρα (1).

Malgré ces observations, il n'est pas inutile de rappeler que les trois attributs que nous voyons ici réunis, la couronne de laurier, la lance et la lyre, se retrouvent sur une pierre gravée reproduite par M. Inghirami, dans sa *Galleria Omerica* (2), et qui représente indubitablement, de même que la célèbre améthyste, ouvrage de Pamphile (3), Achille charmant sa douleur en chantant sur la lyre les hauts faits des héros (4). Mais Achille divinisé, roi de l'île Leucé, et époux immortel d'Hélène (5), peut être considéré comme une des formes d'Apollon. Philostrate (6), qui fournit sur le culte d'Achille les détails les plus intéressants, nous représente le héros chantant sur la lyre les poëmes d'Homère et son union avec Hélène.

Il est difficile de choisir un nom parmi les femmes d'Apollon : car le nombre en est très-considérable (7). Dans Homère (8), il est question de Marpessa, qui était aimée d'Apollon. Mais cette fable homérique ne doit pas avoir été traitée souvent par les artistes anciens (9). Parmi les autres femmes d'Apollon, on cite Daphné (10), Acacallis (11),

(1) Paus. I, 41, 4. Cf. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 498.

(2) *Iliad.*, tav. C.

(3) Bracci, *Mem. degli ant. inc.* II, 90; Millin, *Galer. myth.* CLIII, 567; Inghirami, *Gall. Omerica, Iliad.* tav. XCIX.

(4) Homer. *Iliad.* I, 186-89.

(5) Philostrat. *Heroica.* XIX, 16, p. 244 sqq., ed. Boissonade. Ἀχιλλεύς τε καὶ Ἑλένη ὑπὸ Μοιρῶν ξυναρμοσθέντες.

(6) *L. cit.* 17, p. 248. Ξυμπίνειν γὰρ δὴ λέγονται τότε ὁ Ἀχιλλεύς τε καὶ ἡ Ἑλένη, καὶ ἐν ᾠδαῖς εἶναι, τὸν ἐρωτά τε τῶν ἀλλήλων ᾄδειν, καὶ Ὁμήρου τὰ ἔπη, τὰ ἐπὶ τῇ Τροίᾳ, καὶ τὸν Ὅμηρον αὐτόν.

(7) Cf. Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 61.

(8) *Iliad.* I, 553 sqq. et *ibi* Schol.; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* I, p. 776; Apollod. I, 7, 8 et 9; Paus. V, 18, 1.

(9) Voyez Marpessa entre Idas et Apollon sur un miroir étrusque. Ed. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXX. Un vase peint du Musée de Naples représente Apollon, Marpessa et Mercure. Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 366, n° 1854. Cf. Otto Jahn, *Archæol. Aufsaetze*, S. 46 folg.

(10) Hygin. *Fab.* 203; Ovid. *Metam.* I, 452 sqq.; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 554; Paus. VIII, 20, 1; Parthen. *Erotica* XV; Palæphat. *de Incredib.* L.

(11) Paus. X, 16, 3; Anton. Lib. *Metam.* XXX; Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 1490 sqq.

Boliné (1), Astéria (2), Dia (3), Uranie (4), Mélia (5), Phthia (6), Coronis (7), sans compter un grand nombre d'autres. Il faut remarquer parmi ces noms, ceux d'Astéria, de Dia, d'Uranie, de Mélia, de Phthia. Astéria rappelle la déesse phénicienne Astarté; Dia, la mère d'Aphrodite, Dioné (8); Uranie, l'Aphrodite Uranie (9); Mélia, le nom du pommier, *μηλέα*, en grec, et on sait que les pommes sont un des attributs de Vénus (10); Phthia, enfin, la métamorphose de Jupiter en colombe (11). Dans le mythe de Boliné, nous voyons une nymphe qui se précipite dans les flots, comme Leucothée, la déesse marine (12). Leucothoé est aussi une femme d'Apollon; elle est enterrée toute vive par son père Orchamus, et le dieu du jour la métamorphose en l'arbre qui porte l'encens (13). D'un autre côté, à Rhodes, Halia, nommée également Rhodos, est l'épouse tantôt de Posidon, tantôt d'Hélius (14). Comme Boliné, comme Leucothée, Halia se jette dans les flots (15); et l'un de nous (16) a fait

(1) Paus. VII, 23, 3.

(2) Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 139.

(3) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 480.

(4) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* Σ, p. 1163. Linus est souvent nommé comme fils d'*Apollon*, et, suivant Hésiode, cité par Eustathe, sa mère aurait été *Uranie*. Pausanias (IX, 29, 3), donne pour parents à Linus, *Amphimarus*, fils de Posidon et *Uranie*. D'autres nomment la mère de Linus *Psamathé* (Paus. II, 19, 7), ou *Calliope*, *Chalciope* (Apollod. I, 3, 2; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* Σ, p. 1164), ou bien *Terpsichore*. Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* K, p. 817.

(5) Paus. IX, 10, 5.

(6) Apollod. I, 7, 6.

(7) Hesiod. *ap.* Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* III, 14; Paus. II, 26, 6; Apollod. III, 10, 3.

(8) Homer. *Iliad.* E, 370; Apollod. I, 3, 1. C'est pourquoi Vénus est surnommée elle-même *Dionæa*. Pseud. Orph. *Argon.* 1331; Virg. *Æn.* III, 19.

(9) Plat. *Sympos.* p. 385, ed. Bekker; Xenoph. *Sympos.* VIII, 9; Paus. I, 19, 2; IX, 16, 2; Schol. *ad* Sophocl. *OEdip. Col.* 100.

(10) Schol. *ad* Aristophan. *Nub.* 993.

(11) Athen. IX, p. 395, A; Ælian. *Var. Hist.* I, 15. Cf. notre premier volume, p. 71 et 318.

(12) Apollod. I, 9, 2; III, 4, 3; Ovid. *Metam.* IV, 524 sqq.; Schol. *ad* Euripid. *Med.* 1274; Paus. I, 44, 11.

(13) Ovid. *Metam.* IV, 208 sqq.

(14) Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* VII, 24; Schol. *ad* Homer. *Odyss.* P, 208; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 923; Diodor. Sicul. V, 55.

(15) Diodor. *l. cit.*

(16) De Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* I, p. 98.

voir qu'entre Halia et Aphrodite, déesse née de la mer, il n'existe guère de différence.

Mais si Halia, la forme féminine d'Hélius, est naturellement donnée par les poëtes et les mythographes comme compagne au dieu Soleil, d'un autre côté, nous allons trouver des rapports très-étroits entre Aphrodite et Apollon-Hélius.

Et d'abord l'oiseau au plumage blanc, le cygne, est consacré également et à Apollon (1), dieu lumineux, et à Vénus (2). Selon Pindare (3), Rhodos était la fille d'Hélius et d'Aphrodite. Aphrodite était née de l'écume des flots (4); on la surnommait Pontia (5) et Euplœa, et les marins l'invoquaient pour avoir une heureuse traversée (6); elle exerçait un grand pouvoir sur la mer :

Solve ratem. Venus orta mari, mare præstat amanti (7).

Salacia était une épithète commune à Aphrodite et à Thétis (8), et on connaît les liens étroits qui unissent ces deux déesses. Enfin Jupiter, Apollon et Neptune s'étaient disputé la possession de Thétis (9).

Mais ce qui établit d'une manière formelle l'union d'Apollon et de Vénus, c'est le mythe de Cinyras. Parmi les nombreuses généalogies que les auteurs donnent à ce héros, le Scholiaste de Pindare (10) en cite une dans laquelle il est nommé le fils d'*Apollon* et de *Paphos*. Or,

(1) Euripid. *Iphigen. in Taur.* 1104; Aristophan. *Aves*, 769; Cic. *Tusc.* I, 30, 73; Himer. *Orat.* XIII, 7; XIV, 10.

(2) Horat. *Carm.* IV, 1, 10; III, 28, 15; Ovid. *Metam.* X, 717 sqq.; *Art. Amat.* III, 807 sqq.; Sil. Ital. VII, 441 sqq.; Stat. *Sylv.* I, 2, 142; III, 4, 22; Propert. III, 2, 39.

(3) *Olymp.* VII, 24 et *ibi* Schol.

(4) Hesiod. *Theogon.* 190 sqq.; Tacit. *Hist.* II, 3.

(5) Paus. II, 34, 11. Elle était aussi surnommée Λιμενία (Paus. *l. cit.*; Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 720); Πελαγία (Artemidor. *Oneirocrit.* II, 37); Θαλασσαίη. Nonn. *Dionys.* VI, 308.

(6) Paus. I, 1, 3; Alciphr. *Epist.* I, 19.

(7) Ovid. *Heroid.* XV, 213. Cf. Meziriac, *Comment. sur les Épistres d'Ovide*, tom. II, p. 183.

(8) Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 720 et *ad Georg.* I, 31.

(9) Pindar. *ap.* Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 178.

(10) *Ad Pyth.* II, 27. Ἦν δὲ οὗτος Ἀπόλλωνος υἱὸς καὶ Πάφου, κατ' ἐνίους Εὐρυμέδοντος καὶ Παφίας νύμφης. La mère de Cinyras est également nommée *Amathusa*.

Paphos n'est autre que *Paphia* (1), un des nombreux noms d'Aphrodite. La forme *Paphos* employée ici pour désigner la mère de Cinyras, ne doit pas étonner, pas plus que la forme *Cypros,* employée pour désigner le fils ou la fille de Cinyras (2). Il faut se souvenir aussi que dans l'île de Cypre, Aphrodite était adorée sous une forme androgyne ; son idole la représentait avec une longue barbe (3).

Tels sont les intimes rapports d'Apollon et de Vénus. D'un autre côté, on trouve Phaëthon comme amant d'Aphrodite (4). Par le personnage de Phaëthon, le même que Phaon (5), nous arrivons à une forme héroïque des amours d'Apollon et de Vénus : nous voulons parler des amours de Phaon et de Sappho. Et peut-être dans la peinture que nous examinons, faut-il reconnaître Phaon qui poursuit la belle Lesbienne. Il offre la lyre, symbole de la poésie, à Sappho ; mais celle-ci, qui méprise les hommes, s'éloigne à grands pas et repousse avec dédain les offres du jeune homme. Remarquons la coiffure de la jeune fille : c'est celle que l'art a constamment donnée à Sappho. On sait que Sappho se précipita du haut des rochers de Leucade, endroit où se rendaient les amants malheureux (6) pour mettre fin à leurs tourments.

Steph. Byzant. *v.* Ἀμαθοῦς. D'autres nomment les parents de Cinyras, *Apollon* et *Pharnacé*. Hesych. *v.* Κινύρας.

(1) Paus. III, 26, 1 ; *Anthol. Palat.* V, 209 ; Tacit. *Hist.* II, 2 ; Phurnut. *de Nat. Deorum*, XXIV.

(2) *Paphos* est le nom de la mère de Cinyras dans le Scholiaste de Pindare, *ad Pyth.* II, 27. D'un autre côté, *Paphos* est nommé comme père de Cinyras par Hygin, *Fab.* 242 et 270. De même *Cypros* est le nom de la fille de Cinyras (Steph. Byzant. *v.* Κύπρος ; Constant. Porphyr. *Them. Orient.* I, 15, dans le VIe tome des œuvres de Meursius, p. 1445.) ou bien celui d'un fils du même héros. Eustath. *ad* Dionys. *Perieg.* 508. Cf. Meurs. *Cypros* I, 2. On sait que *Cypris* est une des nombreuses épithètes de Vénus. Homer. *Iliad.* E, 458. D'ailleurs, tous les noms qui se présentent dans la généalogie de Cinyras, ont un caractère androgyne.

(3) Macrob. *Saturn.* III, 8. Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 262 ; Engel, *Kypros* II, S. 226 folg.

(4) Hesiod. *Theogon.* 986 sqq. Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 26 et suiv.

(5) Phaon, dans certains récits, est l'amant d'Aphrodite, comme Adonis. Ælian. *Var. Hist.* XII, 18 ; Lucian. *Dial. Mort.* IX, 2.

(6) Strab. X, p. 452 ; Ovid. *Heroid.* XV, 180 sqq. ; Suid. *v.* Σαπφὼ Λεσβία ; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 274. Cf. Hardion, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres,* tom. VII, p. 250 et suiv.

Nous avons rappelé plus haut (1) les noms de quelques nymphes qui s'étaient précipitées dans les flots.

Apollon était honoré au promontoire de Leucade, et portait l'épithète de *Leucadius* (2). Le mot de Leucade a un sens tout à fait astronomique. Dans le vingt-quatrième livre de l'*Odyssée*, Homère nous représente Hermès qui conduit les ombres des prétendants aux portes de l'enfer. Ils franchissent les flots de l'Océan et le rocher de Leucade, les portes d'Hélius et le pays qu'habitent les Songes (3). Or, si d'un côté le rocher de Leucade indique le couchant, de l'autre nous trouvons ce même rocher mis en rapport avec Aphrodite. Ce n'est plus l'héroïne Sappho, c'est la déesse Aphrodite qui, conduite par Apollon, se précipite des rochers de Leucade pour oublier l'amour d'Adonis. Ptolémée Héphestion (4) nous a conservé ce mythe. Cet auteur ajoute une foule d'autres histoires relatives au saut de Leucade; mais nous n'avons pas besoin de les rappeler ici pour l'intelligence de la peinture publiée pl. XX.

En rapprochant le récit où il est question des amours d'Adonis et de Vénus de celui qui nous représente Sappho et Phaon, on saisit la relation qui existe entre ces deux formes de la même conception. Seulement dans la dernière transformation, les personnages ont pris le caractère héroïque. M. le duc de Luynes a fait observer depuis longtemps (5) que le sens astronomique se révèle dans toutes les fables où il est question d'un héros ou d'une héroïne qui se jette dans les flots ou qui tombe d'un rocher. C'est toujours l'indication de l'arrivée du soleil ou de la lune à la fin de sa carrière.

(1) *Supra*, p. 51. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 97.

(2) Strab. X, p. 452; Thucyd. III, 94; Ovid. *Trist.* III, 1, 42.

(3) Homer. *Odyss.* Ω, 11-12:

Πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,
Ἠδὲ παρ' Ἠελίοιο πύλας, καὶ δῆμον Ὀνείρων,
Ἤϊσαν. κ. τ. λ.

(4) VII, p. 40, ed. Roulez. Ὁ δ' Ἀπόλλων ἀγαγὼν αὐτὴν (se. Ἀφροδίτην) ἐπὶ τὴν Λευκάδα πέτραν προσέταξε ῥῖψαι κατὰ τῆς πέτρας· ἡ δὲ ἑαυτὴν ῥίψασα ἐπαύσατο τοῦ ἔρωτος.

(5) *Études numismatiques*, p. 16 et suiv.

PLANCHE XXI.

La peinture inédite gravée sur la pl. XXI décore les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) de la collection Durand (1), aujourd'hui en la possession de M. Raoul Rochette. L'éphèbe enveloppé dans son manteau est peint au revers du groupe dans lequel nous voyons *Apollon* qui poursuit une nymphe. La scène est mieux caractérisée que sur la planche précédente; la lyre ne paraît pas, il est vrai, dans les mains du jeune dieu ; mais la branche de laurier que tient Apollon donne à la scène une précision suffisante. Aussi dans la description de la collection Durand, nous sommes-nous accordés à reconnaître ici *Apollon* caractérisé par la couronne et la branche de laurier, et à donner le nom de *Daphné* à la jeune fille qui fuit la poursuite du dieu. La coiffure de celle-ci est semblable à celle de la nymphe de notre pl. XX ; son vêtement consiste en une simple tunique sans manches; elle retourne la tête vers Apollon. Mais du reste aucun attribut ne paraît dans ses mains ; aucune particularité ne distingue son costume.

Quant à l'éphèbe qui paraît derrière Daphné, le nom de *Leucippus* pourrait peut-être lui convenir. Daphné était la fille du fleuve Ladon et de Gæa. Apollon, en étant devenu amoureux, la poursuivit, mais au moment où il allait l'atteindre, sa mère la reçut dans son sein, et pour consoler Apollon, Gæa fit naître un laurier ; le dieu se tressa des couronnes des branches de cet arbre (2). Dans d'autres récits Leucippus est le rival

(1) *Cat. Durand*, n° 8. Cette peinture vient d'être publiée par M. Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 59, vignette IV.

(2) Paus. VIII, 20, 1 et 2 ; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 6; Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* I, 16 ; Ovid. *Metam.* I, 452 sqq.; Hygin. *Fab.* 203; Parthen. *Erotica* XV ; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 554; *ad* IV, 290; Palæphat. *de Incred.* L; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 91 et *ad* II, 513; Arrian. *ap.* Eustath. *ad* Dionys. *Perieg.* 916. Suivant quelques-uns de ces auteurs, le fleuve Pénée, le fleuve Ladon ou Amyclas est le père de Daphné. Les uns placent le lieu de la scène en Arcadie, les autres aux environs d'Antioche, en Syrie.

d'Apollon. Le jeune homme laisse croître ses cheveux pour les consacrer au fleuve Alphée et se revêt d'habits de femme. Sous ce costume, il se fait admettre au nombre des compagnes de Daphné, mais Apollon, pour le punir, inspire aux nymphes le désir de se baigner dans les eaux du Ladon ; la ruse du jeune homme est découverte et il est tué par les nymphes (1).

Le laurier est toujours mis en rapport avec Apollon (2). C'est l'arbre prophétique de Delphes ; Daphné est le nom d'une des plus anciennes prêtresses (3) qui ayent présidé à l'oracle; la fille de Tirésias, Manto est surnommée Daphné (4). Tout cela, joint à la branche de laurier que porte le dieu dans la peinture que nous avons sous les yeux, nous engage à persister dans notre première explication et à reconnaître ici Apollon et Daphné. Ce qui peut autoriser cette explication, c'est la comparaison de notre peinture avec les fresques de Pompéi, où le laurier n'occupe aussi qu'une place secondaire. Sur une peinture de ce genre que vient de publier M. Raoul Rochette (5), Apollon est couronné de laurier ; il saisit Daphné qui est presque entièrement nue, et derrière la nymphe s'élève un laurier. Sur notre vase la couronne de laurier et la branche du même arbre que porte le dieu servent également à indiquer les noms des personnages.

Le nom de Leucippus, que nous donnons à l'éphèbe drapé, peut être justifié par la fable que nous avons rapportée ci-dessus.

Parmi les monuments anciens qui représentent à coup sûr les amours d'Apollon et de Daphné, il faut citer surtout la statue de la villa Borghèse, qui ne se recommande pas tant sous le rapport de l'exécution qu'à cause de la tournure singulièrement voisine de celle des ouvrages de sculpture du xvii[e] siècle (6).

M. Raoul Rochette (7) a cité presque tous les monuments qui se

(1) Paus. VIII, 20, 2 ; Parthen. *Erotica*, XV.

(2) Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 509.

(3) Paus. X, 5, 3.

(4) Diodor. Sicul. IV, 66.

(5) *Choix de peintures de Pompéi*, pl. V.

(6) Il ne faut pas confondre cette statue antique avec le groupe du Bernin, qu'on voit également à la villa Borghèse.

(7) *L. cit.* p. 63 et suiv.

rapportent à la fable d'Apollon et de Daphné, une métope de Sélinunte (1), plusieurs peintures de Pompéi, un petit nombre de vases peints (2), des médailles et quelques pierres gravées (3). Du reste, plusieurs de ces monuments, et surtout la métope de Sélinunte, n'offrent pas d'attributs auxquels il soit possible d'attacher une valeur assez grande pour en déduire la signification du groupe.

PLANCHE XXII.

Le sujet de notre pl. XXII fait l'ornement de l'intérieur d'une grande *cylix* (f. 103) à figures rouges qui fait partie de la collection de M. Raoul Rochette. Cette cylix a été publiée dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (4); la peinture que nous avons sous les yeux a été expliquée par M. Braun (5) qui y reconnaît *Apollon* et *Boliné*. M. Raoul Rochette (6) préfère ici le nom de Daphné.

Pausanias (7) raconte, à l'occasion d'une ancienne ville d'Achaïe, nommée Bolina, une aventure d'Apollon. Le dieu aimait une vierge qui portait le nom de Boliné; celle-ci, pour fuir, se précipita dans la mer, et devint ensuite immortelle, grâce à Apollon. L'auteur de l'*Etymologicon Magnum* ne cite pas le nom de la nymphe, mais il ajoute que la contrée reçut le nom de Bolinum, ἀπὸ τῆς βολῆς τῆς νύμφης, *du saut de la nymphe*. Or, dans le commentaire de la pl. XX (8), on a vu que c'est Aphrodite

(1) Duc de Serradifalco, *Antichità di Selinunte*, tav. XXX.

(2) Un vase peint entre autres de la Pinacothèque de Munich, œnochoé à figures rouges, où Apollon porte la lyre. Ce sujet doit se rapprocher davantage de celui de notre pl. XX, où nous reconnaissons Phaon et Aphrodite ou Sappho. Cf. Em. Braun. *Ann. de l'Inst. arch.* XI, p. 252.

(3) Cf. *Impronte gemm. dell' Inst. arch.* Cent. V, 76. Voyez *Bull. de l'Inst. arch.* 1839, p. 106.

(4) III, pl. XII.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.* XI, p. 251 et suiv.

(6) *Choix de peintures de Pompéi*, p. 64.

(7) VII, 23, 3. Cf. *Etym. M. v.* Βόλινον.

(8) *Supra*, p. 54.

elle-même qui se précipite du haut du promontoire de Leucade. Le nom de la nymphe poursuivie par Apollon n'est donc en effet qu'une épithète qui lui est attribuée parce qu'elle se jette dans les flots. Or, un grand nombre de déesses se précipitent dans la mer, entre autres Ino ou Leucothée, qui au fond ne diffère point d'Aphrodite (1). Nous croyons donc pouvoir donner les noms d'*Apollon* et d'*Aphrodite* au groupe de la pl. XXII. En effet, Apollon est caractérisé ici par l'arc et le carquois; la couronne que le dieu porte est plutôt de myrte que de laurier. Quant à la déesse, le geste qu'elle fait de la main gauche en relevant un bout de son péplus, est un geste qui est commun à Thétis et à Vénus. Tout, dans ce tableau, rappelle les scènes de l'enlèvement de Thétis; rien ne nous empêche de reconnaître ici Apollon poursuivant Vénus (2), à moins que, conservant le nom de Thétis qui semble en effet inséparable de cette scène et tout à fait d'accord avec les attributs qui distinguent ici la femme poursuivie par Apollon, on ne voie dans ce tableau la rare et peut-être unique représentation des amours de Thétis et d'Apollon. Apollon, comme *dieu soleil*, s'unit naturellement à une déesse marine, et cet empressement nuptial donné à l'astre qui disparaît dans les flots, n'est peut-être pas sans rapport avec l'inscription qu'on lit dans le champ de la peinture, ΗΟ ΓΑΙΣ ΚΑΛΟΣ, dont l'intention est si souvent funèbre.

L'extérieur de cette cylix est décoré de scènes de repas. Des deux côtés on voit trois hommes barbus couchés sur une cliné; un petit éphèbe s'approche d'un des convives, l'œnochoé à la main, pour lui verser à boire. Sur le côté opposé de cette cylix, un des convives joue de la double flûte; un autre tient une lyre.

(1) Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* I, p. 97.

(2) Parmi les femmes objet de l'amour d'Apollon, on compte *Uranie* et *Aréia*, dont les noms répondent à des surnoms de Vénus. Apollod. III, 1, 2. Cf. *supra* p. 51. Aphrodite Aréia était honorée à Sparte. Paus. III, 17, 5. On peut rappeler ici les amours d'Hélius avec Amphitrite ou Aphrodite. Schol. *ad* Pind. *Olymp.* VII, 24.

PLANCHE XXIII.

Nous avons déjà fait observer combien il est difficile de trouver des noms précis pour les scènes qui sont représentées sur les vases de l'époque de décadence (1). Ordinairement les sujets qui sont retracés sur les vases de cette époque sont à peine indiqués, souvent les accessoires qui en accompagnent la représentation sont très-nombreux, et par là s'accroît la difficulté qu'offre l'explication de ces sujets. Ces sortes de scènes ont sans doute un caractère mystique prédominant, mais sous ce voile on entrevoit quelquefois des personnages mythologiques suffisamment caractérisés. Ainsi on trouve souvent une femme assise et devant elle un éphèbe nu. On a voulu voir dans ces scènes un initié, et la personnification de l'initiation elle-même, la déesse Téleté. Mais souvent aussi la femme assise porte le costume et les attributs de Vénus. Quelquefois cette femme est nue jusqu'à la ceinture; ses attributs sont un miroir, une sphéra, un lièvre ou une fleur. L'éphèbe n'a la plupart du temps aucun attribut caractéristique; il porte des javelots ou bien un bâton noueux. Ces sortes de scènes se rapportent, selon nous, à Vénus et à Adonis (2). Mais comme il existe une grande analogie, pour la forme extérieure, entre Apollon et Adonis, l'éphèbe, s'il porte un attribut qui convienne au dieu du jour, peut également être considéré comme représentant Apollon.

La peinture tirée de la première collection d'Hamilton (3), que nous offrons pl. XXIII, nous semble devoir être considérée sous ce point de vue. Une femme, tenant dans la main droite un miroir et dans la gauche une ombrelle, est assise sur un cippe; son costume rappelle tout à fait celui de Vénus; le corps est nu jusqu'à la ceinture, un péplus trans-

(1) Voir notre premier volume, p. 73.

(2) Cf. *Cat. Magnoncour*, n° 4. Les vases qui représentent Vénus ou Proserpine et Adonis sont très-nombreux.

(3) D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, II, pl. LI; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases peints*, pl. XXXVII; Christie, *Disq. upon greek vases*, pl. XIV.

parent enveloppe les jambes. Devant elle un éphèbe nu, une chlamyde roulée autour du bras gauche, tient dans la main droite une bandelette et dans la gauche une branche qui semble être une branche de laurier plutôt que de myrte. Les accessoires qu'on remarque dans le champ sont une large fleur et une feuille de vigne accompagnée de ses vrilles.

Nous avons vu plus haut (1) les rapports de Vénus avec Apollon. Parmi les femmes d'Apollon, on trouve *Astéria*, mère d'Idmon (2). Astéria n'est qu'une forme grecque d'Astarté; poursuivie par Jupiter, elle est changée en caille, et donne son nom à l'île d'Ortygie, nommée aussi Astéria (3). La fleur placée devant Vénus est une espèce d'*aster;* elle fait sans doute allusion au nom de la déesse. De même l'ombrelle (σκιάδιον) est un attribut mystique qui, dans cette occasion, peut rappeler l'Athéné Sciras (4). On sait que c'était dans le voisinage du temple de cette déesse, à Athènes, que se réunissaient les joueurs et les courtisanes (5). Ceci nous reporte de nouveau à Aphrodite, qui elle-même était surnommée Πόρνη (6) et Ἑταίρα (7).

Si la branche que porte l'éphèbe est de laurier, c'est donc *Apollon* et *Aphrodite* ou *Paphos* que nous devons reconnaître dans ce tableau.

P. S. Cet article était écrit quand nous avons eu connaissance du précieux vase mystique récemment publié par M. Minervini (8).

(1) *Supra*, p. 52 et suiv.

(2) Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 139.

(3) Apollod. I, 4, 1; Hygin. *Fab.* 53; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 73. Cf. ce que l'un de nous a dit sur Astéria, la mère de l'Hercule Tyrien, dans les *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* II, p. 331.

(4) Paus. I, 1, 4 et 36, 3; Herodot. VIII, 94; Strab. IX, p. 393; Philochor. *ap.* Schol. *ad* Aristophan. *Eccles.* 18 et *ap.* Harpocrat. *v.* Σκίρον; Philochori *Fragm.* p. 31, ed. Siebelis. Cf. Panofka, *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 71.

(5) Steph. Byzant. *v.* Σκίρος.

(6) Athen. XIII, p. 573, E.

(7) Athen. *l. cit.* p. 571, C; Hesych. *v.* Ἑταίρας ἱερόν; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* T, p. 1185.

(8) *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo, Memoria presentata all' Accademia Pontaniana.* Nap. 1845, in-4°.

Comme ce vase, à notre avis, répand une clarté toute nouvelle sur la partie des monuments céramographiques qui jusqu'ici a présenté le plus d'obscurité, nous croyons devoir devancer l'époque à laquelle nous aurons à le comprendre dans notre ouvrage, et nous en accompagnerons la description d'un croquis qui la fera mieux comprendre.



Ce vase, découvert à Ruvo, et qui porte tous les caractères de l'école qui a flori dans cette ville à l'époque de son plus heureux développement, est un *aryballus* (f. 41) décoré de cinq figures principales, accompagnées chacune d'une inscription. L'une de ces légendes était incomplète ; mais M. Minervini l'a restituée d'une manière ingénieuse et très-probable. Nous adoptons pour la plus grande partie l'explication que ce jeune savant a donnée du monument en question, nous réservant seulement de compléter ou de rectifier quelques détails, conformément à nos vues particulières.

Au centre de la composition, une femme assise sur un tertre un peu relevé, dans un lieu planté de myrtes, se retourne vers un jeune homme qui s'avance de son côté et lui présente un collier de perles. Un ornement semblable décore le cou de cette femme, dont les cheveux, élégamment renoués, sont enveloppés dans un riche cécryphale, des bords duquel s'élèvent les feuilles d'une couronne. Ses pieds sont nus ; ses bras, également découverts, sont ornés de plusieurs anneaux ; une tunique talaire, d'une étoffe fine, transparente et plissée, laisse

deviner les formes de son corps; un manteau étoilé enveloppe ses genoux.

Le jeune homme vers lequel se dirige son attention, a pour unique vêtement des brodequins et une longue chlamyde attachée à son cou par une large fibule, et qui tombe perpendiculairement derrière ses épaules jusqu'au bas des jambes; une couronne de myrte ou plutôt de laurier, et deux javelots garnis de l'*amentum,* sur lesquels il s'appuie, complétent ses attributs. Des formes assez marquées et une barbe naissante, indiquent en lui le plein développement de la jeunesse. Sa main gauche est appuyée sur sa hanche, et son regard, légèrement abaissé, a ce caractère de douce tristesse qu'on retrouve sur un si grand nombre de monuments de l'art grec.

Un génie ailé, qui s'avance en voltigeant vers la femme assise, semble, par son geste, inviter le jeune homme à s'en approcher.

Les trois autres figures ne sont évidemment que les témoins et les accessoires de la scène principale. L'une d'elles (ce sont des femmes), dont la tunique, la ceinture, le collier et les bracelets sont en tout semblables à ce que nous avons remarqué dans le premier personnage, mais qui n'a point de manteau, est debout auprès de sa compagne; dans la main gauche elle porte une phiale chargée de fruits; de la droite elle tient une branche de myrte. Au delà, et du même côté, est encore une figure debout, dont le costume reproduit tous les détails de celui de la femme assise; les yeux baissés vers la terre, elle s'enveloppe dans son manteau étoilé, en faisant de la main droite, qui en relève l'extrémité, un geste familier aux figures de Vénus.

Derrière le jeune homme est une quatrième femme, qui se distingue des trois autres par un costume plus sévère. Elle n'a de commun avec elle que les pieds et les bras nus, le collier et les bracelets. Son vêtement est une vaste tunique talaire, d'une étoffe plus épaisse, et qui, relevée par une ceinture, retombe par devant en plis larges et abondants. Sa tête, nue, montre des cheveux rassemblés en un seul nœud derrière la tête. Sa main droite, élevée, tient un fil terminé par une boule qui doit être le peson du fuseau. Dans une autre main elle tient contre son sein

un objet à demi caché, et dans lequel on reconnaît cependant un peloton de fil.

La femme assise est la *Félicité* personnifiée, ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ (1). Sa compagne la plus proche est le symbole *des banquets éternels*, ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ. Celle qui s'avance ensuite a pour nom la *Santé*, ΥΓΙΕΙΑ (2). Le nom du jeune homme (avec la restitution de M. Minervini, que nous adoptons sans hésitation), désigne *celui qui doit vivre de longs jours*, ΠΟΛΥΕ(τη)Σ. Ce nom même et les attributs de la Parque que tient la

(1) Plat. *Phæd.* p. 122, ed. Bekker. *Ὡς ἐπειδὰν πίω τὸ φάρμακον, οὐκέτι ὑμῖν παραμενῶ, ἀλλ' οἰχήσομαι ἀπιὼν εἰς μακάρων δή τινας εὐδαιμονίας.* Pind. *Pyth.* III, 84, ed. Bœckh. Τὶν δὲ Μοῖρ' εὐδαιμονίας ἕπεται. Euripid. *Iphigen. in Aul.* 590. *Μεγάλαι μεγάλων εὐδαιμονίαι.* Dans le fameux passage de Théon de Smyrne (*Mathem.* I, p. 18, ed. Bull.), le cinquième et le plus haut degré de l'initiation est désigné sous le nom d'Εὐδαιμονία. *Ἡ δὲ πέμπτη ἡ ἐξ αὐτῶν περιγενομένη κατὰ τὸ θεοφιλὲς καὶ θεοῖς συνδιαιτὸν* Εὐδαιμονία. Pour Aristide (*Eleus* XIX, t. I, p. 415, ed. Dindorf), les initiés d'Éleusis sont des *bienheureux*, Εὐδαίμονες. *Γενεαὶ παμπληθεῖς Εὐδαιμόνων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.* Platon (*Phædr.* p. 48, ed. Bekker), appelle Εὐδαίμονα *φάσματα*, les apparitions qu'on faisait passer devant les yeux des initiés d'Éleusis. — Ευδαιμονια est représentée sur un charmant vase athénien de la collection de M. Rogers à Londres. La déesse est debout et cueille des fruits qu'elle met dans une scaphé. Devant elle est Πειθω qui est occupée à faire une cage. Αφροδιτη, assise sur un rocher, porte *Éros* sur son épaule. Suit Ευνομια appuyée sur les épaules de Παιδια; cette dernière tient un collier. Κλεοπατρα, portant d'une main une scaphé chargée de fruits et de l'autre un collier, est la dernière figure à gauche. Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, Taf. XXIX; Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XXVII, 296. Ce sont ici évidemment les mêmes jardins que ceux dans lesquels arrive le héros sur le vase publié par M. Minervini. Pitho prépare la cage dans laquelle va être enfermé l'Amour; et ce trait rappelle la peinture de Pompéi, connue sous le nom de la *Marchande d'Amours* (*Museo Borb.* I, tav. III; Millin, *Galer. myth.* XLVI, 193*) et un petit vase de la collection de M. le comte de Pourtalès. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XXXIII.

(2) Υγιεα (*sic*) est représentée sur le fameux vase de Midias du Musée Britannique. Elle est assise et tient de la main gauche une lance, tandis que de la droite elle relève l'extrémité de sa tunique. Cette déesse est placée en face de Λιπαρα qui fait un geste semblable. Cf. Gerhard, *Vase de Midias*, in-4. Berlin, 1840. Dans la frise du Parthénon (Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. XII, p. 21 de la seconde édition) deux divinités assises l'une près de l'autre ont été désignées sous le nom d'*Esculape* et d'*Hygie*, ou d'*Athéné* et d'*Héphestus*. La déesse portait une lance, attribut qui d'un côté rappelle l'Hygie du vase de Midias, et de l'autre l'Athéné Hygie.

figure qui le suit, en donnent l'explication certaine. Mais le mot funeste de Μοῖρα conviendrait mal au caractère gracieux de cette scène. Aussi la Parque n'est-elle désignée que par une épithète, ΚΑΛΗ, *la Belle,* tout à fait semblable, pour le choix et l'intention, aux noms euphémiques sous lesquels les Grecs invoquaient les divinités les plus terribles (1).

M. Minervini a très-bien compris l'intention générale de cette scène. Il y a reconnu le tableau du bonheur réservé aux âmes des justes, dans les jardins immortels décrits par Pindare (2) et par l'auteur de l'Axiochus (3). Il a signalé le rapport qu'offre cette scène avec les doctrines enseignées généralement dans les mystères de la Grèce. A ses yeux, comme aux nôtres, le nom que porte le jeune homme admis à cette béatitude, est l'indication d'une destinée tranchée dans sa fleur, et qui reçoit dans une autre vie la compensation de l'arrêt fatal qui a abrégé la première.

Ces explications sont justes; mais nous croyons qu'on peut y ajouter plus de précision encore. La félicité du jeune héros se résume dans un mariage avec la souveraine de la demeure fortunée. Ici, au lieu de l'union de Vénus avec Adonis, ou d'Hélène avec Achille (qui, comme Adonis, a vu le fil de ses jours tranché par une sentence prématurée), nous avons le mariage purement allégorique d'*Eudæmonia* et de *Polyétès*. C'est donc Éros lui-même (et non l'Ἀγαθὸς Δαίμων, comme l'a cru M. Minervini, par une application trop précise du texte de l'Axiochus), c'est Éros qui préside à l'union mystique.

Dans tout ceci, ce n'est pas seulement l'euphémisme, mais encore l'antiphrase qui domine. Un jeune homme a été frappé dans la fleur de la jeunesse : il porte un nom qui conviendrait à Nestor; le malheur qui

(1) Cf. le nom étrusque *Alpnu* pour *Elpis* que porte Proserpine sur le célèbre miroir du Vatican, représentant la contestation de Vénus et de Proserpine pour la possession d'Adonis. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII; *Museum etrusc. Gregorianum,* vol. II, tab. XXV. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 520. M. Minervini a rappelé lui-même l'inscription d'Herculanum, dans laquelle on lit : Καλη Μοιρα. Orelli, *Inscript. lat. select.* n° 3596.

(2) *Olymp.* II, 64 sqq. ed. Bœckh.

(3) P. 515, ed. Bekker.

l'atteint tombe sur les siens et les remplit de douleur : il épouse la Félicité elle-même; la Santé figure là où l'on s'attendrait à trouver la Mort; au lieu du froid silence des tombeaux, ce sont les joies et les banquets d'une fête nuptiale qui se renouvelle sans cesse, et la Parque, qui a brisé le fil d'une vie brillante, s'apprête à recommencer le tissu d'une existence bien plus glorieuse et bien plus longue.

Ce sujet est mystique; il reproduit l'image d'une doctrine enseignée généralement dans les mystères, mais surtout dans ceux d'Éleusis. Platon l'a embellie de tous les charmes de son style, quand il a peint, dans le *Cratyle* (1), les bienfaits d'Hadès et le charme par lequel il retient les morts auprès de lui. Cette foule de passages allusifs aux *belles espérances* (καλαὶ ἐλπίδες), qui accompagnent les initiés aux mystères de Cérès dans l'autre vie (2), ne pouvaient être représentés sous une forme plus attrayante, plus grecque, plus attique, que sur le vase publié par M. Minervini.

Il suit de là, comme l'a très-bien vu le docte interprète, que le vase en question offre une intention à la fois mystique et funèbre, et comme la peinture qui le décore présente une analogie évidente avec la décoration de la plus grande partie des vases que l'on découvre dans la Pouille, on doit en conclure que tous ceux de ces monuments sur lesquels on trouve des scènes analogues, ont été exécutés dans l'intention d'honorer la mémoire des morts par des images empruntées aux mystères : conclusion qui renouvelle, avec un caractère de certitude, une opinion développée par plusieurs archéologues, particulièrement par Millin, et que depuis on avait eu le tort de révoquer en doute. Seulement Millin et les antiquaires de son temps n'avaient pas les ressources suffisantes pour corroborer leur interprétation générale (3) et

(1) P. 45, ed. Bekker.

(2) Cf. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 70. On connaît la représentation archaïque de *Spes* ou *Elpis*, caractère qui se maintient sur les médailles impériales pendant plus de deux siècles.

(3) Millin croyait aussi que le dépôt de ces sortes de vases dans les tombeaux indiquait avec précision la sépulture de ceux qui avaient été initiés aux mystères; mais une appropriation aussi exacte des symboles funèbres aux circonstances particulières de la vie des morts, peut à bon droit être révoquée en doute.

l'éclaircir dans les détails. Mais, depuis leur époque, ces ressources ont augmenté, et le vase publié par M. Minervini y donne aujourd'hui, pour la première fois, une solidité à toute épreuve.

Nous n'avions pas attendu un monument aussi significatif pour nous aventurer dans cette voie; cependant, avec la conviction la plus arrêtée sur le sens de ces représentations, nous avons toujours préféré les noms mythologiques aux noms allégoriques.

Ainsi, supposons que ce vase nous fût parvenu sans inscriptions, nous ne serions tombés d'accord avec celles qu'il porte effectivement que pour deux personnages. Au lieu de ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ, dont le nom est entièrement nouveau, nous aurions reconnu dans la femme qui porte des fruits, *Opora*, personnage dont la signification est la même, et dont le nom nous est fourni par un vase plus anciennement connu (1). Nous aurions certainement nommé la *Parque*, d'après ses attributs et la place qu'elle occupe. Mais quant aux trois autres personnages, leur costume, leur position et leurs gestes nous auraient inspiré une explication différente. Les deux déesses dont la tunique ressemble à celle de la Vénus Génitrix, et qui portent le manteau étoilé, nous auraient frappés par leur analogie et leur parallélisme. A celle qui est assise, nous aurions attribué le nom de *Vénus-Proserpine*; à celle qui est debout, le nom de *Vénus Céleste*. La joie de celle qui épouse le jeune héros, nous aurait paru offrir un contraste avec la tristesse de sa compagne. Le héros que perd *Vénus-Uranie* et que *Vénus-Proserpine* va posséder, ne peut être qu'*Adonis*, et les javelots du chasseur placés dans sa main, joints au riche manteau qu'il porte, manteau dont l'ampleur présente un contraste avec la courte chlamyde des Grecs, auraient été pour nous autant d'arguments à l'appui de notre opinion.

Maintenant, les inscriptions nous donnent un démenti; mais quelle est la mesure de l'erreur que nous aurions commise? D'abord, nous

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXV; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXII; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XVII. Cf. un autre vase décrit par M. Schulz, *Bull. de l'Inst. arch.* 1836, p. 122 et suiv.

ne nous serions pas trompés sur ce qu'il y a de plus essentiel, c'est-à-dire sur le sens, sur l'intention du tableau. De plus, notre investigation nous aurait conduits, en quelque sorte, plus avant que les inscriptions elles-mêmes; car, certes, la figure de gauche n'offre aucun des attributs ordinaires d'Hygie, et la tristesse empreinte sur les traits de cette figure est en opposition avec l'idée qu'on doit se faire de cette déesse.

Or, pourquoi les inscriptions ont-elles été ajoutées à cette peinture? Est-ce uniquement le signe d'une exécution plus soignée? Ce serait là une règle à laquelle il faudrait apporter trop d'exceptions. L'artiste a-t-il voulu donner plus de clarté à l'expression de ses idées? Si ce besoin de clarté l'avait préoccupé, il aurait commencé par mettre les attributs en rapport exact avec les idées, ce qui n'est point, au moins pour la figure d'Hygie. Après avoir volontairement négligé cette rigoureuse convenance dans le choix des accessoires, a-t-il prétendu corriger ce défaut par l'addition des légendes? Cela ne peut être admis que si l'on suppose, jusqu'à un certain point, une double intention dans les inscriptions et les figures. Ici, les inscriptions sont allégoriques et le sujet peut s'expliquer complétement par la mythologie. Ce contraste est plus évident encore sur d'autres monuments. On connaît et l'on ne peut nier la peinture sur laquelle Artémis, présente à l'enlèvement de Latone par Tityus, porte le nom allégorique de la pudeur, ΑΙΔΟϚ (1). Ailleurs, les noms divins ou héroïques sont associés aux noms allégoriques (2). Certains noms, tels que ceux de ΝΙΚΕ, de

(1) Voyez t. II. pl. LVI.

(2) Indépendamment de la *Théogonie* d'Hésiode, poëme dans lequel on trouve un mélange perpétuel de personnages allégoriques et mythologiques, on peut citer d'autres exemples de ces combinaisons, tant dans les récits mythologiques que sur les monuments anciens. D'abord on trouve le personnage de *Métis*, ou l'intelligence personnifiée dont l'union avec Jupiter produit la déesse Minerve. — Ευτυχια, Ερις et Κλυμενη assistent au Jugement de Pâris sur le magnifique vase du Musée de Carlsruhe. Creuzer, *zur Gallerie der alten Dramatiker*, Taf. I; Em. Braun, *il Giudizio di Paride*, tav. I. Une autre Ευτυχια, tenant une corbeille, est représentée sur un vase inédit de la collection Durand. *Cat.* n° 434. *Éris* paraît sur plusieurs autres monuments; sur deux miroirs étrusques (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. II, pl. XXVIII; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXIV). — Quant à *Eutychia*, elle rappelle naturellement *Tyché* ou la *Fortune*. Sur les deniers

ΠΛΟVΤΟΣ, d'VΓΙΕΙΑ elle-même ne sont pas purement allégoriques, et leur association étroite avec des divinités d'un caractère différent,

d'or et d'argent de la famille Rustia, on voit les deux Fortunes d'Antium, l'une casquée comme Minerve, l'autre diadémée comme Junon. La Fortune était représentée dans son temple à Préneste, allaitant Jupiter et Junon enfants. Cic. *de Divinat.* II, 41, 85. Αγαθη Τυχη est représentée tourrelée comme Cybèle sur les médailles de Nicée de Bithynie. Eckhel, *D. N.* II, p. 426. Chez les Thébains on voyait une statue de *Tyché* portant Plutus dans ses bras. Paus. IX, 16, 1.— Sur un vase publié par M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, pl. VIII, 2; Christie, *Disquis. upon greek vases*, pl. XIII), on voit trois femmes dont deux portent les noms d'[Ε]υκλε[ι]α et de Πειθω. Le savant archéologue reconnaît dans la femme assise avec un coffret qu'elle soulève de ses deux mains et un grand calathus à ses côtés, le personnage allégorique de la *bonne Renommée* des épouses. « Du reste, ajoute-t-il « (*l. cit.* p. 40, note 10), s'il était permis « d'interpréter la pensée de l'artiste, je se« rais disposé à croire que, dans cette com« position allégorique, il a voulu repré« senter *Pénélope*, occupée aux travaux « par lesquels elle charme son long veu« vage, avec une de ses femmes derrière « son siége, sans doute la fidèle *Eurynome*, « sous les traits de Πιστις, personnification « du même genre que celle que nous voyons « figurée sur le célèbre bas-relief de l'*apo« théose d'Homère*, et sur une rare mé« daille de Locres (Magnan, *Num. Brutt.* « tab. 69, 70), et la seconde femme serait « *Mélantho*, qui cherche, sous les traits de « *Pitho*, à gagner sa maîtresse en faveur « des prétendants. On sait que le culte de « *Pitho* avait été associé à celui de *Vénus* « *Vulgaire* dans les plus anciens temps. « Paus. I, 22, 3. Il existait à Athènes un « temple d'*Eucleia* (Paus. I, 14, 4), et « Diane, sous le même surnom, avait aussi « un temple et une statue à Thèbes (Paus. IX, « 17, 1). » — Cette excellente explication de M. Raoul Rochette nous semble tout à fait conforme au génie de l'antiquité. Le vase publié par M. Minervini, donne un grand poids à ces réflexions, puisque ici, sous des noms allégoriques, nous voyons tout le mythe de la mort d'Adonis. — Δεινομαχο[ς] et Ευμαχε sont les épithètes sous lesquelles sont désignés *Thésée* et l'amazone *Antiope* sur un vase inédit de la collection Beugnot. Voyez *Cat. Beugnot*, n°41; Otto Jahn, *Archæologische Aufsætze*, S. 131. — Πειθω paraît sur plusieurs monuments, entre autres sur un vase qui représente l'enlèvement de Thétis (Millingen, *Anc. uned. Monum.* pl. A); sur une peinture de Pompéi, qui représente Αφροδιτη, Πιθω, Αλεξ[ανδρος], Ελενη. Winckelmann, *Mon. ined.* 115; *Museo Borbonico*, III, tav. XL. Cf. aussi le vase de Midias. — [Α]νεσιδορα est parée par Αθεναα et Ηεφα[ι]στος, sur la célèbre coupe, aujourd'hui dans la collection de M. Williams Hope. Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*, 1841, Taf. I; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CLVIII *bis*, 603, C; *Cat. Magnoncour*, n° 9. *Anésidora* est un surnom de *Gaea* et l'artiste l'a identifiée avec la mythologique *Pandora*. Hesych. *v.* Ἀνησιδώρα et Πανδώρα. — Nous rappellerons aussi le mariage de Διονυσος et d'Ιρηνη (*sic*). Otto Jahn, *Vasenbilder*, Taf. II; Raoul Ro-

démontre combien la pure abstraction est rare dans les compositions antiques.

chette, *Lettres archéologiques*, 1re partie, pl. II. Ειρηνη se trouve mêlée au thiase bachique sur un vase du Musée impérial de Vienne, où l'on voit aussi Οπωρα. Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXV. *Iréné* ou la *Paix* était représentée à Athènes portant dans ses bras Plutus enfant. Paus. I, 8, 3; IX, 16, 1. Les médailles de Locres offrent la figure d'Ειρηνη assise tenant un caducée. Eckhel, *D. N.* I, p. 176; Millingen, *Numismatique de l'ancienne Italie*, p. 67. Sur les médailles de Nysa de Carie, paraît la tête d'Ειρηνη. Eckhel, *D. N.* II, p. 586. Cf. aussi les monnaies d'Alexandrie d'Égypte. Eckhel, *l. cit.* IV, p. 51. Cf. sur les représentations de *Pax*, Eckhel, *D. N.* VI, p. 236, sqq. — Nous rappellerons aussi la personnification de la *Fraude*, Απατα, sur le vase de Térée du Musée de Naples. *Mon. inéd. publ. par la sect. française de l'Inst. arch.* pl. XXI. M. Roulez (*Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 267), a très-bien vu que cette *Apaté*, s'assimilait à l'*Aphrodite Apatouros*, adorée à Phanagoria. Strab. XI, p. 495; Steph. Byzant. *v.* Ἀπάτουρον. — Il ne faut pas oublier non plus Φθονος, l'*Envie*, sous la forme d'Éros ailé, près de sa mère Αφροδιτη, dans une scène où l'on voit Méléagre blessé dans les bras de Τυδευς; plusieurs autres personnages paraissent dans cette composition, tels que Δηιανειρ..., Οινευς, Πηλευς, Θησευς. Amphore à *mascarons*, de la collection Sant' Angelo, à Naples. Cette personnification de l'Envie, Φθονος, rappelle celles du *Désir*, Ποθος et Ιμερος, qui sont représentées sur quelques monuments, entre autres sur une magnifique hydrie du Musée de Berlin, qui montre le Jugement de Pâris. — Ευθυμος est le nom du personnage qui met le feu au bûcher de Crésus, sur le célèbre vase aujourd'hui au Musée du Louvre. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* I, pl. LIV; *Cat. Durand*, n° 421. — Ευθυμιη et Ευνομιη paraissent, sur un vase du Musée de Berlin, dans les noces d'Hercule et d'Hébé. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1016. La tête d'Ευνομια, avec les attributs de Cérès, est figurée sur les médailles de Gélas. Millingen, *Ancient coins of greek cities and Kings*, pl. II, 10. — Ευρυδικη est le nom d'une femme placée dans un édicule sur le fameux vase d'Archémore du Musée de Naples. *Mon. inéd. publ. par la sect. française de l'Inst. arch.* pl. V; Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden*, Taf. I. Nous savons bien qu'*Eurydice* est le nom de la femme de Lycurgue, roi de Némée, mais ce nom peut aussi être pris pour une épithète de la déesse des morts. C'est ce qu'a vu M. Gerhard lui-même (*Vasenbilder*, I, S. 135, *Anm.* 187), quand il a rapproché ce nom de celui du démon *Eurynomus* de la Lesché de Polygnote. Paus. X, 28, 4. On pourrait aussi citer la *Dicé* de l'Aréopage, quoique le nom ne s'y trouve pas, sur le fameux canthare de M. le comte de Pourtalès, d'après l'heureuse explication de M. Panofka. Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XL.; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VII. — Nous avons déjà rappelé la charmante composition dans laquelle on voit Ευδαιμονια, Πειθω, Ερος, Αφροδιτη, Παιδια, Ευνομια et Κλεοπατρα. — Παιδια et Ερος sont représentés sur un autre vase peint. *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 78. — Πανδινα, debout tenant un fouet,

Mais la recherche et l'explication de ces difficultés nous mèneraient trop loin; qu'il nous suffise de conclure cette fois du précieux monument qui nous a occupés : 1° que le cycle des compositions auxquelles il appartient a, par-dessus tout, un sens fondamental, que le génie des artistes a embelli et diversifié à l'infini; 2° que ce génie a eu à sa disposition, soit les allusions tirées de la mythologie, soit les personnifications allégoriques; 3° que dans l'appropriation de la mythologie à cet usage, l'intention est toujours allégorique, de même que l'allégorie n'est jamais sans rapport avec la mythologie; 4° que les artistes, loin d'éprouver le besoin de parler nettement à l'esprit des spectateurs, soit en reproduisant les scènes mythologiques avec une exactitude conforme aux traditions et au langage des poëtes, soit en établissant une parfaite analogie entre les personnages allégoriques et leurs attributs, ont voulu au contraire tenir l'esprit dans une incertitude propre aux mouvements de l'imagination et de la poésie; 5° que ç'a été un plaisir pour eux de combiner de semblables énigmes, de même que les spectateurs ont dû s'exercer à retrouver toutes les intentions possibles d'un même sujet (1).

ou bien sa tête seule, est représentée sur les médailles d'Hipponium et de Térina. Millingen (*Numismatique de l'ancienne Italie*, p. 56, 72 et 75, et Suppl. pl. I, 7 et 8), reconnaît dans cette déesse une forme de *Proserpine* ou d'*Hécate*. — Sur les deniers de la famille Junia, paraît la tête de *Libertas*, avec tous les caractères qui conviennent à Junon. De même sur les deniers des familles Carisia et Plétoria, *Moneta* est une Junon. Sur les deniers de la famille Acilia, on voit la tête de *Salus* couronnée de myrte, avec un collier, des pendants d'oreilles, et un riche nœud de pierreries derrière la tête; au revers paraît la déesse *Valetudo* représentée avec les attributs d'Hygie. Sur les monnaies de Gallien et de Salonina, on voit la déesse *Ségétia* avec les attributs de Cérès et la légende : *Deæ Segetiæ*. Eckhel, *D. N.* VII, p. 399 et 419. — Cf. sur les divinités allégoriques, K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 406; Ed. Gerhard, *Vasenbilder*, II. S. 11 folg.

(1) Ainsi, dans le cas présent, le spectateur a dû deviner pourquoi Hygie portait les attributs de la Vénus céleste, et pourquoi la tristesse était empreinte sur son visage. S'il avait fallu exprimer seulement l'idée d'un bonheur éternel, cette mélancolie aurait été inexplicable. Mais un jour viendra où Hygie séchera ses larmes : elle usera du pouvoir qu'elle partage avec Esculape, de ressusciter les morts. Or, nous ne devons pas oublier que la doctrine de la métempsycose se retrouvait dans tous les mystères

Quant à nous, depuis très-longtemps, nos idées sont arrêtées à cet égard; le sens de nos recherches, de nos explications, souvent mal compris, a toujours été conforme à cette conviction. Le monument publié par M. Minervini nous en semble une confirmation remarquable, et nous croyons que tous les antiquaires de bonne foi finiront par reconnaître, comme nous, la source de ces difficultés singulières, qui empêchent une explication rigoureuse de s'adapter à un très-grand nombre de monuments, et particulièrement à celles des peintures de vases qui offrent une grande complication de personnages et d'attributs.

PLANCHE XXIII A.

La gracieuse peinture inédite de notre pl. XXIII A, est tracée sur un *aryballus* (f. 41) à figures rouges, du Musée Blacas. Sur une cliné richement ornée, reposent deux personnages, un éphèbe et une jeune fille. L'éphèbe n'a pour tout vêtement qu'un manteau qui laisse à nu toute la partie supérieure du corps; ses pieds sont chaussés. De la main gauche il soutient une lyre posée sur les coussins qui garnissent un des chevets de la cliné. La jeune fille est vêtue d'une tunique talaire et parée de perles qui entourent son cou et enrichissent sa coiffure; des bracelets ornent ses bras. Le jeune homme appuie la main droite sur l'épaule de sa compagne. Un hypopodium, placé au-dessous de la cliné, sert aux deux personnages pour reposer leurs pieds; on y voit aussi l'oiseau de Vénus, la colombe peinte en blanc. Au-dessus de ce groupe, un Amour hermaphrodite, ailé, dirige son vol vers l'éphèbe, et, tenant dans ses deux mains une couronne de myrte, va la poser sur la tête de ce per-

de l'antiquité. — On peut comparer encore, sur ce système suivi par les artistes anciens, ce que M. Panofka a dit dans un savant Mémoire lu à l'Académie de Berlin, et intitulé : *Ueber verlegene Mythen*. Berlin, 1840.

sonnage. Deux suivantes ou hiérodules complètent ce tableau. L'une, à droite, apporte avec empressement un grand calathus. Un petit chien s'élance vers elle. La seconde hiérodule, placée à gauche de la cliné, a pour attributs un miroir, une pyxis et une petite roue attachée à des bandelettes (1). Devant elle est une boite ou ciste, placée sur les coussins de la cliné. Le costume de ces deux hiérodules ne diffère pas essentiellement; l'une et l'autre sont vêtues de tuniques talaires, que recouvrent de petits péplus. Seulement, l'une a une espèce de cécryphale qui enveloppe ses cheveux, tandis que l'autre a la tête nue et les cheveux répandus sur les épaules. Dans le champ de cette composition, on voit une sphéra, un flabellum, une pyxis enrichie de figurines, et à terre un alabastron.

Telle est la scène dans laquelle nous croyons devoir reconnaître encore une fois la réunion d'Aphrodite et d'Apollon, plutôt que celle de Proserpine et d'Adonis. Dans le commentaire de la planche précédente, nous avons rappelé les monuments nombreux qui nous montrent la réunion de Vénus et d'Adonis. La même observation peut être appliquée à la peinture que nous avons sous les yeux. Il est évident que, sans la lyre que porte l'éphèbe, les noms d'Adonis et d'Aphrodite ou de Proserpine nous sembleraient les plus convenables pour le groupe amoureux. Sans la colombe placée aux pieds des deux amants, on pourrait leur donner les noms d'Orphée et d'Eurydice. Il existe certaines peintures qui ressemblent tout à fait à celle de notre pl. XXIII A, dans lesquelles on peut reconnaître le chantre de Thrace et sa compagne (2). Mais ici on ne peut se refuser à reconnaître le dieu

(1) La roue (ῥόμβος, τρόχος, κύκλος), jouait un grand rôle dans les mystères. Arnob. *adv. Gentes*, V, 19; Clem. Alex. *Strom.* V, p. 672, ed. Potter; S. Epiphan. *adv. Hæres.* III, tom. II, p. 1092, A. ed. Petav., Paris, 1622. Cf. Lobeck, *Aglaopham.* p. 905 sqq.; *Cat. Beugnot*, p. 26. Sur le beau vase qui représente l'enlèvement de Proserpine (Millingen, *Anc. uned. monum.* pl. XVI; Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, pl. I, éd. de Florence et de Paris), l'*Amour* vole au-dessus des chevaux de Pluton; d'une main il porte une phiale et une couronne de myrte, de l'autre la petite roue des mystères suspendue à une bandelette.

(2) Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. VII. Nous avons rappelé déjà le nom d'Εὐρυδίκη (*supra*, p. 69, note), épithète convenable à la déesse des morts.

du jour associé à Halia ou Aphrodite. La lyre fait allusion à l'harmonie de l'univers. Nous avons rappelé plus haut (1) le sens astronomique du saut de Leucade. Ici encore il faut nous souvenir que le dieu Hélius, arrivé au terme de sa carrière, se précipite tous les jours dans l'Océan. Aphrodite, de son côté, se précipite aussi dans les flots après la mort d'Adonis. Et d'ailleurs, en sa qualité de déesse Lune, son immersion dans l'Océan a lieu aussi bien que celle du Soleil (2). On saisit le sens funèbre de cette représentation. Ici deux Grâces ou deux Parques (3) accompagnent le groupe central; Vénus elle-même est la première et la principale des trois Grâces: Vénus Uranie est l'aînée des Parques (4), et par elle se trouve complétée la triade.

Cette peinture, rapprochée du vase mystique, avec noms allégoriques, publié par M. Minervini, nous donne encore une variante de ces sujets à sens funèbre. Apollon, le dieu du jour, qui meurt et renaît sans cesse, est ici représenté avec Aphrodite. Ce sont toujours les mêmes idées de vie et de mort. L'intention funéraire reste la même, les noms seulement des personnages changent d'après les attributs qu'ils portent.

Un groupe de bronze, publié récemment par M. Gerhard (5), représente Apollon tenant la lyre, et Aphrodite, caractérisée par la colombe, posée sur l'épaule du dieu du jour. Ce groupe, rapproché de la peinture de notre planche XXIII, vient admirablement à l'appui de ce que nous avons dit sur l'union d'Apollon et de la déesse des amours.

(1) *Supra*, p. 54.

(2) Cf. *supra*, p. 51.

(3) Le *calathus* et la *roue* sont des attributs qui conviennent particulièrement aux Parques.

(4) Paus. I, 19, 2. Cf. duc de Luynes, *Études num. sur le culte d'Hécate*, p. 90.

(5) *Uber Venus Idole*, Taf. IV, 4. Berlin, 1845, in-4°.

PLANCHE XXIII, B.

La peinture reproduite d'après l'ouvrage de M. Gerhard (1), sur notre pl. XXIII B, orne une des faces d'une belle *amphore bachique* (f. 65), à figures noires, de la collection Feoli, à Rome. Les noms d'ΑΓΟΛΟ(νος), ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ (*rétrograde*) et ΛΕΤΟΣ (*sic*) pour Λητοῦς ne laissent subsister aucun doute sur l'intention que l'artiste a eue de représenter ici *Apollon*, *Artémis* et *Latone*. C'est un des sujets les plus simplement exprimés que les vases nous aient fait connaître. Les deux déesses ne portent aucun attribut, et, sans les noms que l'artiste a eu soin d'inscrire auprès de ses personnages, il serait impossible de distinguer Diane de sa mère. Apollon porte une grande cithare et chante le pæan, comme nous l'avons remarqué déjà plusieurs fois (2). Artémis semble marquer la mesure du chant; le geste de Latone exprime l'admiration et le plaisir.

Il existe quelques exemples de noms écrits au génitif, tant sur les vases à figures noires que sur ceux à figures rouges (3). Dans le champ de notre peinture, derrière Apollon, on lit: ΓΑΣΙΚΛΕΣ ΚΑΛΟΣ.

(1) *Vasenbilder*, Taf. XXV. Cf. Secondiano Campanari, *Vasi dipinti della collezione Feoli*, nº 12; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. I, pl. XXVI, 7.

(2) *Supra*, p. 16, 17, 29, 40.

(3) Vases à figures noires. 1º Hydrie. Απολονος (*rétrograde*), Αρτεμιδος, Hερμου, Λετους. Voyez tom. II, pl. L; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XX und XXI. 2º Amphorisque de la collection de M. le duc de Luynes. Hερμο (*sic*), Αθεναιας, Διος, Hερας (*rétrograde*), Αρεος. 3º Amphore du Musée de Berlin. Hερακλεος, Ανδρομαχες. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, nº 688; *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. XVII. 4º Amphore de la Pinacothèque de Munich. Αχιλεος (*sic*), Πενθεσιλεας. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CCV. 5º Hydrie. Απολονος, Hερμου, Hεμες. Roulez, *Bull. de l'Academie royale de Bruxelles*, t. VIII, part. 1, p. 435; Gerhard, *Vasenbilder*, II, S. 189. 6º Hydrie du Musée de Berlin. Hερακλεε, Τριτονιος, (*rétrograde*). Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* nº 697; *Etruskische und Kampanische Vasenbilder*, Taf. XVI. Amphore bachique de la collection de M. Rogers à Londres. Ποσειδονος, Αφρο-

Les noms inscrits près des deux déesses qui n'ont aucun attribut donnent à connaître qu'ordinairement les deux nymphes qui accompagnent Apollon sont Diane et Latone. Certainement on doit regarder quelquefois ces deux déesses comme deux Muses, et nous verrons dans la suite qu'elles peuvent recevoir encore d'autres noms. Il semble que, chez les anciens, les artistes se soient plu à envelopper leurs sujets de formes ambiguës, et Pausanias fait connaître dans plusieurs endroits de son livre qu'un léger changement suffisait pour faire d'un dieu ou d'un héros un personnage différent.

Le revers de cette amphore montre *Bacchus, Ariadne,* ou une *Ménade* et un *Satyre.*

PLANCHE XXIV.

La composition gravée pl. XXIV décore une *hydrie* de Nola (f. 89) à figures rouges. Notre planche reproduit le dessin donné par M. Gerhard dans son important ouvrage sur les vases peints (1). Nous voyons ici *Apollon* vêtu d'une longue tunique d'une étoffe fine et transparente. Le dieu est couronné de laurier, et tient d'une main une phiale et de l'autre la cithare. On remarquera la manière dont le plectrum est fixé entre les cordes de la cithare. *Artémis,* coiffée d'un cécryphale, se tient comme une hiérodule devant son frère, et va lui verser le nectar contenu dans une œnochoé. La déesse est vêtue d'une tunique talaire et d'un petit

διτες. Brœnsted, *A brief descript. of thirty two anc. greek vases*, n° XXIX; voyez notre troisième volume, pl. XV. — Vases à figures rouges. Amphore de la collection de M. Williams Hope à Paris. Απολλον, Λετους (*rétrograde*), Αιδος. Voyez tom. II, pl. LVI; *Cat. Beugnot,* n° 4; Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XXII. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.* n. 737.

(1) *Vasenbilder,* Taf. LXXVIII. D'après un dessin pris à Naples.

péplus. Dans sa main gauche sont un arc et deux flèches. Entre les deux divinités est placée une biche vue par derrière, et qui relève la tête vers Diane. Une troisième figure complète ce tableau; c'est une jeune fille placée derrière Apollon. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus, et tient des deux mains une branche que nous croyons pouvoir considérer comme une branche de laurier. Cet attribut semble exclure le nom de Latone, déesse qui complète ordinairement la triade des divinités delphiques. La branche de laurier nous renvoie à *Daphné,* la nymphe changée en laurier par Gæa, sa mère. C'est, en effet, Daphné que nous croyons reconnaître ici près du dieu de Delphes; comme on a vu plus haut (1), c'est elle qui préside à l'oracle. Ainsi *Daphné* est ici la personnification locale, la divinité topique. Artémis, à son tour, porte le surnom de *Daphnæa* (2). Cependant M. Gerhard (3) préfère le nom de Latone.

Une statue célèbre du Vatican (4) représente Apollon ithyphallique vêtu d'habits de femme d'une étoffe transparente. Sur le vase que nous examinons, la tunique d'Apollon est également d'une étoffe fine et transparente, comme étaient les étoffes fabriquées dans l'île de Cos (5). La tête laurée d'Apollon, ou bien Apollon debout et dansant près du trépied, les mains au-dessus de sa tête, dans un mouvement d'inspiré, sont au nombre des types monétaires de l'île de Cos (6).

Le sujet de notre pl. XXIV se rapporte, comme il a été déjà dit (7), à la victoire remportée par Apollon sur le serpent Python. En même temps, on peut y trouver une allusion à une victoire choragique (8).

(1) *Supra,* p. 56.
(2) Paus. III, 24, 6.
(3) *Vasenbilder,* I, S. 202 und S. 105, Anm. 157.
(4) Visconti, *Mus. Pio Clem.* III, tav. XXXIX.
(5) Plin. *H. N.* XI, 27.
(6) Mionnet, III, p. 403, n° 23 et p. 401, n° 5.
(7) *Supra,* p. 16, 29, 40.
(8) *Supra,* p. 29.

PLANCHE XXV.

La peinture reproduite sur notre pl. XXV est tirée du second recueil de Micali (1); elle décore une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, qui a fait partie de la collection du cardinal Fesch.

Nous voyons ici *Apollon*, *Diane* et *Mercure*. Le premier, vêtu d'une tunique talaire, joue de la cithare, comme il est représenté le plus souvent; une biche est à côté du dieu de la musique, et nous avons déjà fait remarquer (2) que dans l'opinion des anciens la biche était sensible aux effets de cet art. Diane se retourne; sa coiffure, qui est la tiare, rappelle l'Artémis Persique (3). Dans la main gauche de la déesse est l'arc, arme qui fait allusion à la chasse, aussi bien qu'aux traits cruels par lesquels Artémis ou Ilithyie tue les jeunes filles et les femmes enceintes (4). Mercure, qui tourne aussi ses regards en arrière, est reconnaissable au pétase, au caducée et aux endromides.

Jusqu'ici la scène que nous avons sous les yeux n'a rien d'extraordinaire; mais ce qui doit fixer l'attention, ce sont les deux grands oiseaux à tête humaine qui sont placés de chaque côté d'Apollon. L'un est mâle et barbu, l'autre est femelle; leur corps est formé par deux grands yeux, symbole qu'on trouve fréquemment sur les vases peints; souvent des yeux semblables décorent la proue des vaisseaux figurés sur les vases (5). La forme habituelle des Sirènes, oiseaux à tête humaine, est connue par une foule de monuments (6). Mais ce qui est excessivement

(1) *Storia degli ant. pop. ital.* Firenze, 1833, tav. LXXXIV, 3. Cf. Em. Braun, *Ann. de l'Inst. arch.* t. VIII, p. 59 et suiv.

(2) *Supra*, p. 16, 22.

(3) *Supra*, p. 30.

(4) Homer. *Iliad.* Ω, 606 sqq.; Λ, 269. Cf. les épithètes Ἰοχέαιρα, Τοξοφόρος, Χρυσηλάκατος, Ἑκάεργος et *supra*, page 29.

(5) Voyez Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.* t. IV, p. 315, note 4; *Cat. Durand*, n° 418; *Cat. étrusque*, n°s 39, 192. Cf. notre premier volume, p. 149.

(6) Voyez surtout Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 73 et suiv. Cf. Gerhard, *Va-*

rare, c'est l'oiseau mâle à tête humaine barbue (1). Ici il est nécessaire de se rappeler que Platon, dans le *Cratyle* (2), associe les Sirènes au dieu des morts Hadès, qui, par le charme de ses discours, attire et retient tous les mortels dans son empire. Les Sirènes elles-mêmes sont nommées ἀηδόνες, à cause de leur chant (3). On saisit déjà les rapports qui existent entre Hadès dont le nom vient d'ᾄδειν et les ἀηδόνες ou rossignols, titre donné aux Sirènes. C'est donc Hadès, le dieu des morts, placé en face de Proserpine ou d'Aphrodite Ζειρήνη (4), que nous croyons reconnaître dans les deux oiseaux à tête humaine de cette peinture (5). On se souviendra aussi que l'île des Sirènes était couverte d'ossements, tristes restes de ceux qui s'étaient laissé séduire par la voix de ces enchanteresses. Les rapports des Sirènes avec le dieu des sombres demeures sont donc bien établis. On se souviendra également que la figure qui chez les Égyptiens servait à représenter l'âme humaine, était celle d'un oiseau à tête humaine. Il est donc permis de considérer aussi les deux personnages dont le corps a la forme d'un oiseau comme les âmes elles-mêmes (6).

On sait les rapports qui existent entre Apollon et Orphée. Le chantre

senbilder, I, S. 101; Em. Braun, *Ann. de l'Inst. arch.*, tom. VIII, p. 58 et suiv.

(1) La Sirène mâle, mais non barbue, paraît dans une peinture de Pompéi. *Mus. Borbon.* VII, tav. LII. Au Musée de Berlin, il existe un vase en forme d'oiseau, à tête humaine barbue. Gerhard, *Neuerw. Denkmæler*, n° 1647.

(2) P. 45, ed. Bekker. Cf. *de Rep.* X, p. 508. ed. Bekker; Plutarch. *Sympos.* IX, 14, tom. VIII, p. 970, ed. Reiske.

(3) Lycophron. *Cassandr.* 653.

Ἀρπυιογούνων κλώμακάς τ' ἀηδόνων.

Tzetzès (*ad l. cit.*) ajoute : λέγει δὲ περὶ Σειρήνων.

(4) Hesych. *v.* Ζειρήνη, Ἀφροδίτη ἐν Μακεδονίᾳ.

(5) Sur un vase du Musée de Naples, n° 2262, qui représente le combat d'Achille et de Memnon, on voit la *Ker* femelle, déesse analogue pour le caractère aux Harpyies, placée en opposition avec *Thanatos* barbu. Ce vase nouvellement acquis par le Musée n'est pas décrit dans l'ouvrage : *Neapels ant. Bildwerke.* — C'est par erreur que le dessinateur de notre pl. XXV a teint en *noir* les chairs de l'oiseau mâle; dans l'original les chairs sont *blanches*, ce qui peut faire allusion à la pâleur des ombres et des divinités infernales.

(6) Voyez surtout le vase qui représente la mort de Procris. D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, II, pl. CXXVI; Millingen, *Anc. uned. mon.* pl. XIV. L'âme y paraît sous la forme d'un oiseau à tête humaine. Cf. Ph. Lebas, *Mon. d'ant. figurée*, p. 150.

de Thrace, tâchant de fléchir les divinités infernales par le moyen des accords harmonieux de la lyre, Hadès et Eurydice, la déesse des morts (1), Hermès Psychopompe, Artémis qui, par ses traits, perce le sein des femmes, seraient peut-être des noms aussi convenables aux personnages de notre peinture que ceux d'Apollon, de sa sœur et d'Hermès. On montrait à Libéthra, ville de la Piérie, le tombeau d'Orphée; les habitants de cette ville prétendaient que les rossignols (ἀηδόνες), qui faisaient leurs nids près de ce tombeau, avaient une voix plus mélodieuse que partout ailleurs (2).

Il y a des savants qui prétendent que sur les tombeaux des poëtes et des orateurs on plaçait la figure d'une Sirène qui portait une lyre ou une cithare (3). Quoique les passages sur lesquels on se fonde pour établir cette conjecture soient assez obscurs, il est certain que souvent, chez les anciens, des oiseaux ou d'autres animaux étaient placés sur les monuments funèbres (4). Un passage beaucoup plus positif est celui que rapporte Himérius, lorsqu'il dit que les rossignols, les hirondelles et les cigales célèbrent en commun le retour d'Apollon du pays des Hyperboréens au temple de Delphes (5). Apollon Musagète, entouré d'un cortége d'oiseaux et d'insectes qui chantent, est le dieu de la musique. Une des Muses s'appelait *Acædé* (Ἀοιδή) (6). Des Sirènes (Ἴυγγες, Κηληδόνες) étaient suspendues au plafond du temple d'Apollon, à Delphes (7). Les

(1) Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, I, S. 135 und Anm. 187 et *supra*, p. 69, vers la fin de la note 2 de la p. 67.

(2) Paus. IX, 30, 3.

(3) Voyez Imm. G. Huschke, *Analecta critica in Anthol. græcam*, p. 12 sqq.

(4) Cf. les notes de M. Jacobs sur l'*Anthologie*. L'anonyme qui a écrit la vie de Sophocle dit expressément qu'une *Sirène* était placée sur le tombeau de l'illustre poëte. Φασὶ δὲ καὶ ὅτι τῷ μνήματι αὐτοῦ σειρῆνα ἐπέστησαν.

(5) Alcæus *ap*. Himer. *Orat*. XIV, 11. Ἄϊδουσι μὲν ἀηδόνες αὐτῷ ὁποῖον εἰκὸς ᾆσαι παρ' Ἀλκαίῳ τὰς ὄρνιθας· ᾄδουσι δὲ καὶ χελιδόνες καὶ τέττιγες κ. τ. λ. Les cigales étaient particulièrement consacrées à Apollon. Schol. *ad* Aristophan. *Nub*. 980. Un petit trépied de terre cuite du Musée Blacas montre une cigale peinte au-dessous d'un serpent qui s'enroule autour du montant du trépied. Les cigales étaient aussi consacrées aux Muses. Plutarch. *Sympos*. VIII, 7, tom. VIII, p. 903, ed. Reiske.

(6) Paus. IX, 29, 2; Cic. *de Nat. Deorum*, III, 21.

(7) Pindar. *ap*. Paus. X, 5, 5; Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan*. VI, 11; Athen.

κηληδόνες et les ἀηδόνες sont donc identiques, et Apollon accompagné de ces animaux symboliques sur notre vase se trouve avec eux dans une relation analogue à celle qui existait entre le dieu de Delphes et les Sirènes suspendues dans son temple.

Le revers de cette amphore montre *Pélée* et *Thétis*, placés comme l'Apollon de notre pl. XXV, entre deux oiseaux à tête humaine, l'un mâle et barbu, l'autre femelle (1). Quel rapport les Sirènes ou les âmes peuvent-elles avoir avec ces personnages? C'est ce que nous ignorons; et pourtant l'intelligence complète du monument en question dépend de l'appréciation de cette circonstance. Mercure établit la relation entre les deux groupes principaux. Thétis, déesse marine, n'est pas sans relation sans doute avec la navigation des âmes, à laquelle l'union de l'œil, placé à la proue des navires, avec l'aile des oiseaux, semble faire allusion.

Des bordures d'animaux, se trouvent au-dessus et au-dessous des deux grands tableaux qui décorent ce vase.

PLANCHE XXVI.

La pl. XXVI montre une peinture inédite, prise d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, autrefois de la collection Durand (2), aujourd'hui au Musée Britannique.

Nous voyons ici les divinités delphiques bien caractérisées. *Apollon*, couronné de laurier, et vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, tient une grande cithare et une phiale, de laquelle il répand une libation sur l'omphalos. *Diane*, placée en face d'Apollon, est vêtue d'une

VII, p. 290, E; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* M, p. 1709. Cf. *Cat. Beugnot*, p. 27.

(1) Micali, *l. cit.* tav. LXXXIV, 4.

(2) *Cat.* nº 9.

double tunique, et dans sa qualité d'hiérodule, elle porte l'œnochoé; un carquois est suspendu à ses épaules; dans sa main gauche est l'arc. Plus loin, à droite, se présente *Latone.* Son costume indique une déesse mère; une tunique talaire et un ample péplus l'enveloppent depuis la tête jusqu'aux pieds, et cachent une de ses mains, tandis qu'un riche diadème et un voile parent sa tête. Dans sa main droite qu'elle tend en avant, la déesse porte une phiale. A gauche, derrière Apollon, est représenté *Mercure* imberbe, coiffé du pétase, et vêtu de la chlamyde; dans sa main droite, il tient une petite branche d'arbre, peut-être de laurier, et dans la gauche, le caducée.

Il faut remarquer dans ce tableau, l'*omphalos,* couvert de bandelettes, τεταινιωμένος, comme dit Strabon (1). Un grand nombre de monuments donnent la forme exacte de l'omphalos delphique, particulièrement les vases peints et les médailles des rois de Syrie (2).

Nous avons déjà eu occasion (3) de faire observer que ces sortes de scènes dans lesquelles on voit Apollon citharède faisant une libation peuvent s'expliquer aussi bien par le triomphe du dieu sur les Géants ou sur Python que par le succès lyrique d'un poëte dans les jeux pythiques. Ce qui peut servir à justifier cette manière de voir, c'est que, aux jeux pythiques, on avait institué des concours de poésie. On était obligé de composer un *Pæan* en l'honneur d'Apollon, et dans cet hymne, on célébrait le combat du fils de Latone contre le dragon (4). Ici, il faut remarquer les deux libations, l'une faite par Apollon, et versée sur l'omphalos, l'autre offerte par Latone. On se rappellera qu'à Delphes on avait réuni le culte tellurique au culte céleste. Avant Apollon, l'oracle du Parnasse avait appartenu à Gæa (5). Les jeux pythiques se célébraient

(1) IX, p. 420.

(2) Voir Brœndsted, *Voyages et Recherches en Grèce,* I, p. 120 et suiv.; Raoul Rochette, *Mon. inéd.* p. 187 et 188; K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie,* S. 521, § 361, 5, 2 Ausg. Ce sont particulièrement les vases de l'expiation d'Oreste qui nous montrent avec la plus grande précision tous les ornements de l'*omphalos.*

(3) *Supra,* p. 30.

(4) Strab. IX, p. 421.

(5) Paus. X, 5, 3; *Argum. in* Pind. *Pyth.*

au printemps, dans le mois Munychion, après quatre ans révolus (1). Ces jeux, dans lesquels on faisait allusion à la victoire d'Apollon sur le dragon, avaient donc pour objet de célébrer la venue du printemps. Nous avons reconnu dans le retour de Vulcain à l'Olympe (2) une image du soleil qui recommence sa carrière au solstice d'hiver. L'ivresse de Vulcain, les pas chancelants du dieu, les formes enfantines sous lesquelles les artistes l'ont quelquefois représenté, tout cela nous a paru être un emblème de la faiblesse de l'astre au point initial de sa marche, et de l'immobilité du soleil pendant les jours qui suivent le solstice. La victoire remportée par Apollon sur le dragon, les actions de grâces rendues aux dieux après cette victoire et après l'expiation du meurtre commis par le dieu, tout ceci nous reporte à une époque de l'année où le soleil a acquis des forces suffisantes pour faire sentir son influence bienfaitrice. C'est le dieu Ἀλεξίκακος qui vient de délivrer la terre de tous les maux qui l'ont désolée pendant la triste saison de l'hiver.

Si l'on considère le tableau de la pl. XXVI, comme offrant la consécration d'une victoire lyrique, Hermès Ἐναγώνιος (3) y occupera naturellement sa place. C'est le dieu qui préside aux jeux scéniques, comme aux combats gymniques.

Le revers de cet oxybaphon montre trois éphèbes drapés.

PLANCHE XXVII.

La peinture reproduite sur notre pl. XXVII, d'après l'ouvrage de M. Gerhard (4), fait la décoration d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67),

(1) Corsini, *Dissert. Agonost.* II, 11, p. 43; idem, *Fasti Attici*, tom. II, p. 295.

(2) Tom. I, p. 120.

(3) Pindar. *Pyth.* II, 18 et *ibi* Schol.; *Olymp.* VI, 134 et *ibi* Schol.; Paus. V, 14, 7.

(4) *Vasenbilder*, Taf. XXVI.

à figures noires. Nous avons ici sous les yeux les trois divinités delphiques, *Apollon*, *Artémis* et *Latone*. M. Gerhard (1) a considéré ces trois divinités comme présidant à la chasse. Apollon est armé de l'arc; devant le dieu est une biche qui lève la tête vers Latone. Artémis tient par la queue un lion; enfin, Latone, placée en face de son fils, est reconnaissable au péplus noir et épais qui l'enveloppe et couvre sa tête. Nous avons déjà fait remarquer le caractère tellurique de Latone qui est aussi la Nuit (2); c'est pourquoi Hésiode (3) lui donne l'épithète de κυανόπεπλος, épithète justifiée ici par le vaste péplus noir qui couvre la tête de la déesse. La Nuit est nommée par les mythographes parmi les anciennes divinités qui rendaient leurs oracles à Delphes (4). Derrière Latone, on aperçoit un corbeau qui dirige son vol vers Apollon. On sait que le corbeau était consacré au dieu de Delphes (5). D'un autre côté, on racontait que Jupiter, voulant connaître quel était le centre de la terre, avait fait partir deux aigles des deux extrémités opposées du monde; ces deux aigles s'étaient rencontrés ensuite à Delphes (6), où l'on montrait l'omphalos, c'est-à-dire l'ombilic ou le point central de la terre (7). Plutarque (8) ajoute, que les deux oiseaux, partis des extrémités de la terre, étaient des *aigles* ou des *cygnes*, et Strabon (9) donne à entendre que, suivant quelques-uns, ç'avaient été deux *corbeaux*. C'est donc avec raison que nous pouvons reconnaître, dans l'oiseau qui dirige son vol vers Apollon, l'oiseau fatidique qui lui

(1) *L. cit.* S. 92.
(2) *Supra*, p. 13.
(3) *Theogon.* 406.
(4) *Argum. in* Pindar. *Pyth.*
(5) Ælian. *Hist. Anim.* I, 48; Plutarch. *de Pyth. Orac.* t. VII, p. 573 ed. Reiske; idem, *de Isid. et Osirid.* t. VII, p. 492; Hygin. *Astron.* II, 40; Callimach. *Hymn. in Apoll.* 65 sqq.
(6) Pindar. *Pyth.* IV, 6 et *ibi* Schol.; Strab. IX, p. 419; Plutarch. *de Orac. defect.* tom. VII, p. 612 sqq. ed. Reiske.
(7) Æschyl. *Coëph.* 1036; Euripid. *Orest.* 331; *Phœniss.* 244; *Ion.* 222; Plat. *de Rep.* IV, p. 179, ed. Bekker; Strab. IX, p. 420; Paus. X, 16, 2. Selon quelques-uns, l'*omphalos* était le tombeau de Python. Hesych. *v.* Τοξίου βουνός.
(8) *De Orac. defect.* tom. VII, p. 612, ed. Reiske.
(9) IX, p. 420.

était consacré et que souvent les pierres gravées montrent posé sur le trépied. D'un autre côté, on disait qu'Apollon et Diane étaient arrivés eux-mêmes dans la Grèce des extrémités de la terre, du pays des Hyperboréens (1). M. Gerhard (2) fait observer que les deux divinités reviennent ici de la chasse et retournent auprès de leur mère. Le même savant rapproche de ce tableau les premiers vers de l'hymne homérique en l'honneur d'Apollon, où le poëte représente l'arrivée du dieu armé de l'arc qui effraye tous les immortels, à l'exception de Latone.

Quant au lion qui est ici mis en rapport avec Artémis, on peut citer d'autres monuments où le même animal est donné comme attribut à la sœur d'Apollon. Sur le coffre de Cypsélus était représentée Artémis ailée, tenant d'une main une panthère, et de l'autre un lion (3). M. Gerhard (4) a déjà fait remarquer que l'attribut du lion rapproche singulièrement Artémis de la Mère des dieux. On sait que les simulacres archaïques de la Diane d'Éphèse représentent la déesse accompagnée d'un grand nombre d'animaux, parmi lesquels se trouvent des lions (5). Callimaque (6) décrit la chasse de Diane qui perce de ses traits toutes sortes d'animaux, des lièvres, des chevreuils, des taureaux, des sangliers, et Eschyle (7) ajoute que la déesse jouait avec de jeunes lions. Cyrène, la compagne d'Artémis, lutte avec un lion, et c'est ainsi qu'Apollon la surprend sur le mont Pélion (8); pour cette raison, la même nymphe porte l'épithète de λεοντοφόνος (9). Callisto, une autre suivante de Diane,

(1) Cic. *de Nat. Deorum*, III, 23. C'est pour cette raison qu'Apollon portait le surnom d'Hyperboréius. Serv. *ad.* Virg. *Æn.* IV, 146. Cf. Spanheim, *ad* Callimach. *Hymn. in Del.* 281 sqq.; K. O. Müller. *Dorier*, I, S. 267 folg.; Fr. G. Schwartz, *de ant. nat. Apollinis*, p. 53 sqq. Latone était née chez les Hyperboréens. Diodor. Sicul. II, 47.

(2) *Vasenbilder*, I, S. 92 und 93.

(3) Paus. V, 19, 1.

(4) *Vasenbilder*, I, S. 93.

(5) Menestrier, *Symbolica Dianæ Ephesiæ statua.* Cf. Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XXXI.

(6) *Hymn. in Dianam*, 150 sqq.

(7) *Agamemn.* 140 sqq.

(8) Callimach. *Hymn. in Apoll.* 92. Cf. Pindar. *Pyth.* IX sqq.; K. O. Müller, *Orchom.* S. 346 folg.

(9) Nonn. *Dionys.* XXV, 181. Cf. Spanheim *ad* Callimach. *Hymn. in Apoll.* 91. M. Gerhard (*Vasenbilder*, I, S. 94, Anm. 97) veut reconnaître Cyrène tuant

d'après la tradition ordinaire, est métamorphosée en *ourse* pour avoir désobéi aux ordres de la déesse (1); mais Euripide (2) indique la métamorphose de Callisto en *lionne*. Or, on ne doit pas perdre de vue que les acolytes des divinités ne sont pas d'une nature différente de la divinité elle-même; ces personnages secondaires ne sont que les représentants des surnoms que portent les dieux ou les déesses. Artémis était honorée sous le surnom de *Callisté*, à Athènes, et dans l'Arcadie (3).

Ce qui précède a servi à démontrer les rapports de Diane avec le lion. Sur une autre amphore inédite à figures noires, qui fait partie de la collection de M. Raoul Rochette, on voit Apollon citharède, accompagné d'une biche, placé entre sa mère et sa sœur; Diane est en face du dieu; elle est coiffée d'une couronne en forme de calathus ou de tiare; un arc et un carquois sont suspendus sur ses épaules, et près d'elle est un lion. Apollon est suivi de Latone, qui ne porte aucun attribut (4).

Le lion rapproché de la déesse vierge rappelle ce que nous avons dit dans un autre endroit de cet ouvrage (5), où nous avons fait observer que le lion est un emblème de stérilité, et à cette occasion, nous avons cité Hippomène et Atalante, changés en lions et frappés de stérilité pour s'être livrés à leur amour mutuel dans l'enceinte sacrée du temple de

le lion, sur une bague d'or où l'on voit Hercule luttant avec le lion de Némée, et une femme, peut-être Minerve, qui plonge une épée dans le dos de l'animal. Dans une autre occasion (*Cat. Beugnot*, n° 411) on a cherché à expliquer ce sujet singulier au moyen des idées astronomiques, en y reconnaissant l'entrée du Soleil dans les signes du Lion et de la Vierge.

(1) Paus. I, 25, 1; VIII, 3, 3; Ovid. *Metam.* II, 476 sqq.; *Fast.* II, 153 sqq.; Hygin. *Astron.* II, 1.

(2) *Helen.* 385-87.

Ἅ μορφᾶ θηρῶν, λάχνα γυίων,
Ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης
Ἐξάλλαξας ἄχεα λύπης.

Dans les *Homélies Clémentines* (V, 13) il est dit que Jupiter se changea en *lion* pour séduire Callisto.

(3) Paus. I, 29, 2; VIII, 35, 7. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 372; L. de la Saussaye, *Annales de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 102, note 1. Le tombeau de *Callisto* était un tertre très-élevé, sur lequel était bâti le temple d'*Artémis Callisté.* Paus. VIII, 35, 7.

(4) Le revers représente Bacchus accompagné d'un Satyre et d'une Ménade.

(5) Tome I, p. 147 et 148.

Jupiter ou de Cybèle (1). Le lion rappelle aussi le caractère androgyne qui appartient à la déesse chasseresse comme à la déesse guerrière (2). Enfin il faudra remarquer dans le tableau que nous avons sous les yeux la réunion du lion et de la biche, animaux qui rappellent le groupe du lion et du taureau; ce dernier animal, comme on sait, est souvent remplacé par un cerf, comme par exemple sur les monnaies de Vélia, et sur un précieux scarabée de la collection de M. le duc de Luynes (3).

Le revers de l'amphore de notre pl. XXVII montre un guerrier qui s'arme en présence de quatre femmes qui apportent le bouclier, l'épée, les cnémides, le casque et la lance.

PLANCHE XXVIII.

Une *hydrie* (f. 89), à figures rouges, de la fabrique de Nola, et conservée au Musée de Naples (4), nous a fourni le sujet reproduit sur notre pl. XXVIII. Au premier abord, on se demande si la scène ne représente pas plutôt le jugement de Pâris (5), qu'*Apollon*, *Artémis* et *Hermès?* En effet, le personnage nu, assis sur un rocher, vêtu d'une légère chlamyde, et couronné de laurier, peut tout aussi bien être pris pour Pâris que pour Apollon. La lyre qu'il tient, et le laurier qui croît à côté du rocher, peuvent être admis près du berger du mont Ida comme près du dieu de Delphes. La déesse armée d'une lance, vêtue d'une

(1) Apollod. III, 9, 2; Ovid. *Metam.* X, 686 sqq.; Hygin. *Fab.* 185.

(2) Cf. la *Nouv. Galer. myth.* p. 13.

(3) *Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.* pl. III, A, 3.

(4) *Museo Borb.* t. II, tav. XXIX; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 366, n° 1854.

(5) C'est ainsi que M. Otto Jahn (*Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 22 et suiv.) a cru pouvoir expliquer cette peinture.

tunique talaire et d'un péplus, pourrait être une des déesses amenées par Mercure. Enfin, ce dernier dieu qui paraît dans les réunions des divinités delphiques, et qui est ici caractérisé par le casque de cuir (κυνέη), le caducée et les endromides ailées, remplirait le message que le souverain de l'Olympe lui a confié.

Malgré l'indécision qui règne dans les attributs et dans les poses des trois personnages du tableau que nous avons sous les yeux, nous aimons mieux voir ici Apollon que Pâris. M. le chanoine de Jorio, dans l'explication de la pl. XXIX du second volume du *Museo Borbonico*, rejette plusieurs explications qu'on serait tenté de proposer : Cassandre, qui demande à Apollon, par une humble prière, le don de connaître l'avenir; Marpessa, enlevée successivement par Apollon et par Idas, et Mercure, envoyé par Jupiter pour mettre fin à cette lutte; Manto, fille de Tirésias, prêtresse d'Apollon, qui obtient du dieu le don de la prédiction; Cyrène, la chasseresse, l'amie et la compagne du dieu du jour. Enfin, M. de Jorio dit que peut-être on a voulu représenter Apollon *Prostatérius,* prêt à secourir les mortels, à qui Mercure amène une femme qui réclame quelque pressant secours.

MM. Gerhard et Panofka (1) reconnaissent ici la nymphe *Marpessa.* Homère (2) dit que Marpessa fut disputée par Idas et par Apollon. On ajoute que Jupiter, ayant fait cesser le combat entre les deux rivaux, ordonna à la jeune fille de choisir l'un ou l'autre pour époux. Marpessa, craignant qu'Apollon ne l'abandonnât quand elle serait vieille, choisit Idas (3). Marpessa entre Apollon et Idas est représentée sur un miroir étrusque, publié par M. Éd. Gerhard (4); les inscriptions MAΔMIS, AΓVVV et ItE ne peuvent laisser subsister aucun doute sur le sujet qu'on a voulu figurer. Les deux rivaux sont armés chacun d'un arc. Marpessa ne porte pas d'attribut; elle relève d'une main un pan de son péplus, et sa pose rappelle tout à fait celle de la déesse Spes des Romains. Dans la peinture que nous reproduisons, la nymphe, placée en face d'Apollon, est

(1) *Neapels ant. Bildw. l. cit.*
(2) *Iliad.* I, 553 sqq. et *ibi* Schol.
(3) Apollod. I, 7, 9.
(4) *Etruskische Spiegel,* Taf. LXXX.

armée d'une lance. Artémis porte assez souvent cette arme ou bien deux javelots (1).

Tout en adoptant pour la nymphe le nom de *Marpessa,* nous remarquerons que la lance rapproche, en quelque sorte, cette nymphe de Pallas. On se souviendra aussi qu'Omphale, en Lydie, est une reine guerrière (2), qui met à mort ses amants; on se rappellera qu'à Delphes on montrait l'*omphalos* ou l'ombilic de la terre, et que le mot ὀμφὴ signifie l'*oracle,* la *voix divine* (3). Si la nymphe armée pouvait recevoir le nom d'Omphale, ce nom ferait allusion à la voix de l'oracle d'Apollon. *Ompholide* et Parthénope sont les femmes de l'Océan (4). Ces deux noms rappellent et la déesse vierge Pallas et la reine de Lydie. Dans d'autres traditions, c'est Téthys qui est la femme de l'Océan (5), et il existe plus d'un rapport entre Téthys et Gæa. Or, on sait que Delphes avait été autrefois dans la possession de Gæa, qui y rendait ses oracles, et même que Neptune y avait présidé, de sorte que, pendant un certain temps, l'oracle avait appartenu en commun à la Terre et au dieu des mers (6).

(1) Voir nos pl. XLIII, LXXXVIII, LXXXVIII A, LXXXVIII B, XCVI, XCVII, C, CIII.

(2) Athen. XII, p. 516, B; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, p. 1082. Cf. *Cat. étrusque,* n° 89, note.

(3) Cf. *Combé* l'épouse de *Phasneus.* Lactant. Placid. *Narr. fab.* VII, 15. Φάτις, *oracle, renommée.*

(4) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 894. Nous maintenons ici l'ancienne leçon Ὀμφολίδη changée par le dernier éditeur, M. C. Müller, en Πομφολύγη, d'après l'autorité du Scholiaste d'Eschyle, *ad Pers.* 183.

(5) Homer. *Iliad.* Ξ, 201. Le Scholiaste reconnaît dans le nom de Téthys une épithète de la Terre.

(6) Paus. X, 5, 3.

P. S. M. Gerhard, qui vient de reproduire le vase gravé sur notre pl. XXVIII (1), tout en rappelant qu'on a voulu y reconnaître *Apollon* et *Cassandre,* semble pourtant préférer pour les trois personnages les noms d'*Apollon,* de *Minerve* et de *Mercure.*

PLANCHE XXIX.

La peinture inédite de notre pl. XXIX nous a été communiquée par M. Gerhard. Elle fait la décoration d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires qui, en 1838, se trouvait à Rome, chez le négociant d'antiquités Depoletti. Le sujet est des plus simples. C'est un des exemples de ces nombreuses peintures à figures noires qui montrent Apollon citharède placé entre deux déesses (2). Ici nous voyons *Apollon* debout jouant de la cithare, et ayant auprès de lui la biche qui prête l'oreille aux accords de la musique. Les deux déesses sont drapées dans leurs péplus, et portent chacune des branches garnies de feuilles et une fleur que toutes deux semblent offrir à Apollon. Dans les deux déesses on doit reconnaître, sinon Artémis et Latone, du moins deux *Muses* ou deux *Charites.* Comme il a été observé plus haut (3), différents noms peuvent être proposés pour les deux déesses qui accompagnent le dieu de la musique.

Le revers de cette amphore montre *Dionysus* entre deux *Ménades* qui dansent. Souvent on trouve sur les deux faces des amphores des sujets bachiques opposés aux divinités delphiques. On peut considérer

(1) *Archæologische Zeitung*, III, 1845, Taf. XXIX, 2 und S. 68.

(2) Cf. Millingen, *Vases de Coghill,* pl. XXXVII; *Cat. Durand,* n°s 7, 10, 12; *Museum etruscum Gregorianum,* II, tab. XXXIII, 2.

(3) *Supra,* p. 37, 75, 76.

cette opposition comme se rapportant aux divinités de l'hémisphère inférieur en contraste avec celles de l'hémisphère supérieur. A Delphes, comme la remarque en a déjà été faite plusieurs fois, le culte d'Apollon était dominant, mais on lui associait celui de Bacchus (1). On peut aussi considérer le sujet que nous avons sous les yeux comme rappelant une victoire lyrique remportée aux fêtes de Bacchus. On sait qu'à Athènes, lors des Dionysies, il y avait des concours de musique et de poésie (2).

Les *Anthestéries* étaient une des nombreuses fêtes dionysiaques qui se célébraient à Athènes (3); ici nous voyons des *fleurs* dans les mains des deux déesses qui accompagnent Apollon. Les branches de lierre rappellent aussi les *Cissotomies,* fête célébrée par les Phliasiens en l'honneur d'Hébé ou Dia (4), et le surnom de Κισσεύς, sous lequel on invoquait Apollon (5).

Nous offrons sur nos pl. XXXIX et XXXIX A un exemple de ces peintures où Apollon et Bacchus sont opposés l'un à l'autre sur les deux faces d'une même amphore.

PLANCHE XXX.

C'est encore d'une *amphore bachique* (f. 65) inédite qu'est prise la peinture à figures noires gravée sur la pl. XXX. Ce vase se trouvait également, il y a quelques années, chez le négociant d'antiquités Depoletti. Quant au dessin, il faisait partie de la riche collection de calques de vases peints qu'a recueillie M. Gerhard, et c'est à

(1) *Supra*, p. 17, 38.

(2) Demosthen. *contra Mid*. p. 517, ed. Reiske. Cf. Boeckh, *Mémoires de l'Académie royale de Berlin*, 1816-17, p. 75.

(3) Hesych. et *Etym. M. v.* Ἀνθεστήρια. Cf. les autres passages cités par Meursius, *Græc. fer. v.* Ἀνθεσθήρια.

(4) Paus. II, 13, 3; Strab. VIII, p. 382.

(5) Æschyl. *ap*. Macrob. *Saturn*. I, 18. Cf. *supra*, p. 24.

ce savant que nous en devons la communication. Le curieux sujet qui est figuré ici a encore trait, selon nous, à une victoire delphique. *Apollon*, le dieu de la musique et de la poésie, joue de la cithare; à ses côtés paraît *Diane* ou plutôt la muse *Calliope*. Devant les deux divinités se tient *Hermès*, caractérisé par le casque, le caducée et les endromides. Un quatrième personnage se trouve de l'autre côté du groupe et se retourne vers Hermès. Ce personnage est barbu, vêtu d'une tunique courte et d'une chlamyde brodée, et porte pour attribut un sceptre surmonté d'une large fleur. Devons-nous reconnaître ici Jupiter, ou bien ce personnage ne serait-il pas plutôt la personnification du Dème delphique? Dans ce cas, on devrait y reconnaître, soit le héros *Delphus*, soit *Python*. Delphus, suivant une tradition, est le fils de Posidon et de Mélantho (1); d'après une autre version, il est le fils d'Apollon et de Célæno (2); Pausanias ajoute que d'autres désignent comme mère de Delphus, Thyia fille de Castalius, ou bien Mélæna fille de Céphissus (3). C'est de lui que la ville bâtie dans les gorges du Parnasse reçut le nom de Delphes (4). Pythis ou Python était un roi, fils de Delphus qui régnait dans la contrée, ou bien un brigand redoutable, fils de Crius qui de l'Eubée répandait la terreur dans tout le pays voisin (5). Quel que soit le nom qu'on préfère, on remarquera que le personnage n'a pas dans les traits et dans le costume la majesté qui appartient au père des dieux, et si l'on compare cet homme barbu aux autres personnifications du Dème que nous avons signalées plusieurs fois sur les vases (6), on sera en droit de reconnaître ici le Dème delphique ou le héros Delphus, à la manière des héros Cécrops et Icarius, qui sur le beau vase de la naissance de Minerve (tome I, pl. LXIV et LXV)

(1) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208. Posidon s'était changé en dauphin (δελφίν) pour séduire Mélantho. Ovid. *Metam.* VI, 120 et Intpp.

(2) Paus. X, 6, 2.

(3) Cf. Schol. *ad* Æschyl. *Eumen.* 16.

(4) D'autres nomment *Delphyné* ou *Delphiné* le dragon Python. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 706; Apollod. I, 6, 3; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 208.

(5) Paus. X, 6, 3.

(6) Voyez tome I, p. 198, 199, 200, 216; t. II, p. 41.

figurent le Dème athénien. C'est aussi armé d'un sceptre que le Dème de Delphes personnifié paraît près d'Oreste, sur le célèbre canthare de la collection de M. le comte de Pourtalès, qui représente Néoptolème égorgé dans le temple de Delphes par les mains d'Oreste (1).

Notre vase montre le Dème personnifié sur le point de quitter la scène. La place opposée à Hermès que le Dème occupe nous semble avoir été choisie non sans intention; la main levée, comme un homme qui proclame une victoire, on dirait qu'il célèbre les louanges du vainqueur. On pourrait donc voir ici le Dème delphique quittant le théâtre où le poëte a remporté son triomphe, et répandant la gloire du vainqueur dans la ville, tandis qu'Hermès, symbole de la parole, va propager la même nouvelle dans le reste du monde.

Le revers de cette amphore bachique montre une de ces scènes qui témoignent de l'infamie des mœurs chez les anciens. On y voit cinq hommes barbus qui font des gestes lascifs, et au centre un éphèbe imberbe groupé de la manière la plus obscène avec un des cinq personnages barbus.

PLANCHE XXXI.

La peinture gravée sur la pl. XXXI fait le revers de l'*amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires que nous avons publiée dans le premier volume de cet ouvrage pl. VIII (2). Cette amphore a passé de la collection de M. le vicomte Beugnot dans le Musée de Rouen (3). On s'accordera à reconnaître ici *Apollon* et *Artémis*. Le dieu, couronné de laurier,

(1) Raoul Rochette, *Monuments inéd. Cat. Durand*, n° 28; *Cat. Beugnot*, pl. XL; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, n° 2. pl. VII.

(2) Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. VI;

(3) Cf. le premier volume de cet ouvrage, p. 316.

joue de la cithare et pose un pied sur une base carrée à laquelle on monte par deux degrés. Artémis, vêtue d'une tunique et d'un ample péplus qui voile sa tête, tient une branche de laurier et offre une couronne à son frère. Une biche est placée entre les deux divinités (1).

Nous avons déjà fait remarquer (2) que les artistes anciens cherchaient les allusions, quand ils représentaient des personnages mythologiques. Presque toujours on a eu l'intention de rattacher les scènes peintes sur les vases à quelque cérémonie religieuse ou à quelque fait important de la vie; la plupart du temps sous le voile de la mythologie on a fait allusion aux mystères, aux idées de vie et de mort, aux prix remportés dans les jeux, etc. Pour les scènes dans lesquelles intervient Apollon jouant de la cithare, nous avons déjà (3) tâché de démontrer que l'idée des prix remportés dans les concours de poésie et de musique n'était pas étrangère à ces sortes de sujets. Ici nous reconnaîtrons sans difficulté dans la scène que nous avons sous les yeux une victoire poétique. Cette peinture nous rappelle encore qu'aux Dionysies d'Athènes (4), il y avait des concours de musique et de poésie. Ici le poëte monte sur le *thymélé :* la biche l'y a déjà devancé. Enfin la déesse, qui dans le sens mythologique peut être regardée comme Diane, peut aussi, dans une autre acception, être prise pour la personnification de la ville (Πόλις) qui offre une couronne au poëte vainqueur. Bien des inscriptions commencent par la formule ἡ Πόλις ou ὁ Δῆμος στεφανοῖ χρυσῷ στεφάνῳ, et souvent le mot Δῆμος est tracé au milieu d'une couronne. D'autres fois les noms des jeux ou des fêtes sont également inscrits dans un cercle formé par une couronne dont les feuilles sont variées suivant la nature des plantes consacrées à cet emploi dans les diverses localités de la Grèce.

On sait combien ces sortes de personnifications étaient familières au génie des artistes anciens. Quelquefois on voit le poëte qui tient la cithare, placé sur le thymélé et couronné par la Victoire. Sur une am-

(1) Animal qui est sensible aux accords de la musique. Voyez *supra*, p. 16, 22 et 89.

(2) *Supra*, p. 70.

(3) *Supra*, p. 30.

(4) *Supra*, p. 90.

phore de Nola, du Musée Grégorien à Rome (1), le poëte vainqueur debout sur le thymélé est barbu; il fait entendre les accords qu'il tire de son instrument; de chaque côté est une Victoire qui proclame ses succès.

PLANCHE XXXII.

La belle peinture reproduite sur notre pl. XXXII, d'après une gravure publiée par M. Panofka (2), fait la décoration d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges. Nous avons vu souvent sur les vases des divinités qui font des libations, Jupiter (3), Junon (4), Minerve (5), Apollon lui-même (6). Ici le dieu de Delphes couronné de laurier (7), les cheveux longs répandus sur les épaules, est vêtu d'une tunique talaire et d'un manteau; d'une main il tient la cithare et de l'autre une phiale. La déesse placée en face d'Apollon est vêtue d'un riche costume. Sa tunique brodée descend jusqu'à ses pieds; une stéphané radiée orne son front; un petit péplus recouvre ses épaules. D'une main elle tient l'œnochoé remplie de nectar, qu'elle va verser dans la phiale d'Apollon; de l'autre main elle porte une branche fleurie. Un autel sur lequel brûle la flamme des sacrifices occupe le centre du tableau et sépare les deux divinités.

On pourrait reconnaître *Artémis* dans la déesse qui remplit l'office d'hiérodule. Mais il n'est peut-être pas hors de propos de se souvenir qu'à Delphes Gæa avait eu la possession de l'oracle (8), que la plante à

(1) *Museum etr. Gregorianum*, II, tab. LX, 3.
(2) *Vasi di premio*, tav. V.
(3) Tom. I, pl. XXI.
(4) Tom. I, pl. XXXI, XXXIII.
(5) Tom. I, pl. LXXII.
(6) Tom. II, pl. IV, X, XIII, XXVI.
(7) C'est à tort que M. Panofka (*l. cit.* p. 13), a cru reconnaître une femme dans le dieu jeune et imberbe.
(8) *Supra*, p. 88.

hélice, attribut de Déméter (1), fait allusion à la végétation, à la fécondité de la terre, et rappelle les épithètes d'Ἀνησιδώρα et de Πανδώρα qu'on donnait à Gæa (2). La majesté empreinte dans les traits de cette divinité, le costume riche qui la distingue, la parure éclatante de sa tête, tout cela paraît convenir à une déesse aussi vénérable que la Terre.

Ici nous avons encore sous les yeux une scène de libation et de purification, comme celles de nos pl. III, IV, X, XIII. C'est Apollon qui se purifie après le meurtre de Python (3); il chante sa victoire et offre des libations aux dieux pour les remercier de leur protection. En même temps cette scène rappelle la réconciliation d'Apollon avec l'ancienne divinité qui rendait ses oracles dans l'antre du Parnasse.

Comme dans toutes les autres peintures de ce genre, l'allusion à une victoire poétique se retrouve ici jointe aux circonstances mythologiques que nous venons d'indiquer et à celles que nous avons rapportées plus haut (4).

Le revers de cette amphore montre *Jupiter* debout près d'un autel, et en face de ce dieu, *Hébé* qui, au moyen d'une œnochoé, va verser le nectar dans la phiale de Jupiter. Une allusion à la victoire du maître des dieux sur les Titans dans le ciel (5) fait ainsi pendant au triomphe terrestre d'Apollon sur le serpent Python.

(1) Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst arch.* t. I, p. 295.

(2) Hesych. *sub verbis. Anésidora*, sur la coupe célèbre qui nous la montre créée par Vulcain et Minerve, porte un diadème que les deux divinités sont occupées à lui attacher au front. *Cat. Magnoncour*, n° 9. Cf. le premier volume de cet ouvrage, p. 167 et 168, et tome III, pl. XLIV.

(3) *Supra*, p. 16, 17, 29, 40.

(4) *Supra*, p. 30.

(5) Cf. tome I, pl. XIV, XV, XX, XXI et XXIII.

PLANCHE XXXIII.

La peinture de notre planche XXXIII décore une *hydrie* (f. 89) à figures rouges, publiée par M. Gerhard (1). *Apollon* lyricine est placé ici entre deux déesses, selon l'habitude que les artistes grecs avaient adoptée de représenter le dieu de la musique. Il est couronné de laurier et vêtu d'une tunique talaire d'une étoffe fine et plissée : une chlamyde est retenue sur son épaule droite par une large fibule. Dans sa main droite est une phiale et dans la gauche la lyre. La déesse placée derrière Apollon se distingue par sa coiffure, le κόρυμβος des vierges athéniennes (2). Cette coiffure est aussi donnée à Artémis (3). Un diadème radié couronne sa tête. De la main droite la déesse tient une œnochoé au moyen de laquelle elle va remplir de nectar la phiale que le dieu lui présente ; de l'autre main elle porte une fleur. A droite nous voyons une seconde figure de femme; c'est une déesse dont les longs cheveux sont fixés par une large bandelette. De la main droite étendue elle présente une phiale à Apollon. Une biche se trouve entre les deux personnages.

Nous croyons que la scène représentée sur cette hydrie offre la réunion d'Apollon et des Grandes déesses d'Éleusis. Artémis, selon une tradition particulière, était fille, non de Latone, mais de Déméter (4). Sur la voie sacrée qui menait d'Athènes à Éleusis, on rencontrait un temple dans lequel on voyait les statues de Déméter et de sa fille, d'Athéné et d'Apollon. Dans l'origine ce temple n'était consacré qu'à Apollon seul. Mais les

(1) *Vasenbilder*, Taf. XXVII.

(2) Schol. *ad* Thucyd. I, 6; Suid. *v.* Κρώβυλος.

(3) On peut citer comme exemple l'Artémis, statue polychrome d'Herculanum. Raoul Rochette, *Peint. ant. inéd.* pl. VII. La même coiffure est donnée à Diane sur quelques vases peints, par exemple sur le magnifique vase de la naissance de Minerve, tom. I, pl. LXIV.

(4) Æschyl. *ap.* Paus. VIII, 37, 3. Cf. Herodot. II, 156.

descendants de Céphale étant allés consulter l'oracle de Delphes pour savoir de quelle manière ils pourraient trouver le moyen de rentrer dans leur patrie, l'oracle leur ordonna de sacrifier à Apollon dans l'endroit où ils verraient une trirème courir sur la terre ferme. Comme ils approchaient du mont Pœcile, un serpent s'offrit à leur vue et alla rapidement se cacher sous terre. Là eut lieu leur sacrifice, et bientôt après ils furent reçus au nombre des citoyens d'Athènes (1). Ainsi les statues de Déméter et de Coré paraissaient dans ce temple, pour honorer les Grandes Déesses d'Éleusis; et Athéné y occupait une place, à cause de la ville d'Athènes, dont elle était la divinité tutélaire. D'ailleurs Apollon, surnommé Patroüs, était regardé comme le fils d'Athéné (2). Enfin le temple d'Artémis Προπύλαια, à Éleusis même, était situé devant celui des Grandes Déesses (3). Ces témoignages réunis nous autorisent à reconnaître, dans la peinture gravée pl. XXXIII, *Apollon, Artémis* et *Déméter*. Dans ce rapport avec Apollon, Déméter offre une étroite analogie avec Latone. Mais on a déjà vu (4) que la Terre et Latone ne forment qu'une seule et même déesse. Les deux libations, comme il a été dit plus haut (5), se rapportent aux divinités célestes et aux divinités telluriques. La branche à hélice que porte Artémis est le *damatrion*, fleur consacrée à Cérès (6). Cette fleur fait allusion à la fécondité de la terre, toujours figurée par des plantes qui annoncent une vigoureuse végétation (7).

(1) Paus. I, 37, 4.

(2) Cic. *de Nat. Deorum*, III, 22 et 23. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 49 et suiv.

(3) Paus. I, 38, 6.

(4) *Supra*, p. 13.

(5) *Supra*, p. 81.

(6) Hesych. *v.* Δαμάτριον. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* tom. I, p. 295.

(7) *Supra*, p. 94 et 95.

PLANCHE XXXIV.

C'est encore aux importantes publications de M. Gerhard (1) que nous devons la peinture de notre planche XXXIV. Cette composition est tracée sur une *hydrie* (f. 89) à figures rouges. *Apollon* debout est vêtu d'une tunique talaire et couronné de laurier. Il porte la cithare et se retourne vers une déesse qui tient la phiale et l'œnochoé. Entre les deux divinités est un autel sur lequel brûle la flamme des sacrifices. Une autre déesse est placée à droite devant le dieu de Delphes. Cette déesse se distingue par une stéphané radiée. De la main droite elle porte une phiale dont elle répand une libation à terre; de la gauche elle tient un rameau de laurier. A l'autre extrémité du tableau, à gauche, paraît *Hermès*, reconnaissable au pétase et au caducée. Il porte la main droite à sa barbe et semble regarder avec attention les autres personnages de cette scène (2).

Ici les deux déesses semblent être dans une parité à peu près complète. L'une, celle qui porte la stéphané radiée, peut recevoir le nom de *Déméter Thallophore*. L'autre sera *Artémis* ou bien *Daphné*. Nous avons vu plus haut (3) que Daphné présidait à l'oracle, et qu'elle se confondait avec Artémis surnommée Daphnæa.

Sur une peinture de vase comique que nous publions dans ce volume (4), les deux déesses paraissent comme nymphes des montagnes, *Oréades* (5), et nous savons qu'Artémis était surnommée Ὀρεία, Οὐραία,

(1) *Vasenbilder*, Taf. XXX.

(2) Cf. une peinture publiée dans le *Mus. etruscum. Gregor.* II, tab. LXIII. Deux petites Victoires assistent à la scène.

(3) *Supra*, p. 56 et p. 76.

(4) Pl. XCIV.

(5) Hesych. *v.* Ὀροδεμνιάδες et *v.* Ὀρεστιάδες; Homer. *Iliad.* Z', 420; *Etym. M.* *v.* Νῆϊς; Virg. *Æn.* I, 500; Paus. V, 5, 6; IX, 3, 5.

Ὀρεσίφοιτος, Ὀρεστιάς et Ὀρεστέρα (1). Il est assez naturel de représenter Déméter ou Latone et Artémis comme les nymphes du Parnasse (2).

Parmi les noms des prêtresses les plus anciennes d'Apollon à Delphes, nous trouvons celui de *Phémonoé*, fille d'Apollon, et première prêtresse du dieu (3). C'est encore un des noms qu'on peut donner à l'hiérodule qui fait une libation sur l'autel d'Apollon, à moins qu'on ne préfère celui de *Pytho* ou de *Pythia*. Mais, quel que soit le nom qu'on admette, celui d'une héroïne ou celui d'une prêtresse, le personnage n'en est pas moins une des formes d'Artémis. L'une des Sibylles de Delphes, la seconde Hérophile, antérieure de quelques années au siége de Troie, dans un hymne de sa composition dont les habitants de Délos avaient conservé la mémoire, s'attribuait le nom d'Artémis. Elle prétendait être elle-même tantôt l'épouse, tantôt la sœur, quelquefois même la fille d'Apollon. Pausanias (4), qui rapporte ces détails, a soin d'ajouter que la Sibylle était en proie à l'inspiration divine, lorsqu'elle s'attribuait toutes ces qualifications.

Quant à Hermès, est-il ici représenté comme Ἐναγώνιος? Nous avons déjà rencontré Hermès près des divinités delphiques sur nos planches XXV, XXVI et XXX, et nous avons considéré ce dieu soit comme psychopompe (5), soit comme Ἐναγώνιος (6), soit encore comme Κήρυξ (7). Rappelons-nous les circonstances de la victoire et de l'expiation d'Apollon.

(1) Hesych. *v.* Ἀγροτέραν; Pollux, *Onomast.* V, 13; Euripid. *Iphigen. in Taur.* 127; Phurnut. *de Nat. Deorum*, XXXIV; Nonn. *Dionysiac.* XXXVI, 29; Euripid. *Troad.* 551. Cf. Homer. *Odyss.* Ζ', 103; Spanheim, *ad* Callimach. *hymn. in Dianam*, 3 et 18; Creuzer, *Meletem.* I, p. 28; *Symbol.* Bd. II, S. 551, 3 Ausg. Déméter était également surnommée Ὀρεία. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 722.

(2) Apollon est souvent associé aux nymphes dans les inscriptions. Au Musée de Naples on voit plusieurs bas-reliefs sur lesquels Apollon paraît accompagné de trois nymphes. Voici les inscriptions qu'on lit au-dessous :

N° 28. VOTO SVSCEPTO
APOLLINI ET NYMPHIS
M. VERIVS CRATE
RVS SOL....

N° 75. T. TVRRANIVS DIONYSIVS
NYMPHIS DONVM DEDIT.

(3) Paus. X, 5, 4 et 6, 3; Strab. IX, p. 419; Clem. Alex. *Strom.* I, 21, p. 383, ed. Potter.

(4) X, 12, 1.

(5) *Supra*, p. 79.

(6) *Supra*, p. 82.

(7) Cf. le nom de l'antre *Corycien* (Κορύκιον) sur le Parnasse (Paus. X, 32, 2 et 5) avec la fonction de *héraut* (Κήρυξ), qui distingue Mercure. Le héros *Céryx* est

Le dieu vient de tuer le serpent Python ; les nymphes du Parnasse accourent pour l'aider à faire le sacrifice d'expiation à l'autel de la Terre. Tandis que Daphné purifie le terrain par la libation, et indique les rites expiatoires par le rameau lustral, Pythia s'arrête frappée d'admiration pour écouter (πυθέσθαι) le pæan que le vainqueur fait entendre. Hermès, qui accompagne les nymphes comme dieu berger, prête l'oreille avec le même ravissement mêlé d'un peu de jalousie, et s'étonne qu'Apollon, son rival, puisse tirer des sons si harmonieux de la cithare, dont lui-même est l'inventeur, qu'il a faite d'une carapace de tortue trouvée sur le mont Chélydoréa, et qu'il a cédée au fils de Latone (1). Le geste d'Apollon exprime le défi de la supériorité. La place d'Hermès est justifiée dans un sacrifice expiatoire, par la qualité de sacrificateur, chargé des expiations, qui lui appartient par excellence. En cette qualité il portait l'épithète de Κριοφόρος, pour avoir porté un bélier sur ses épaules autour des murs de la ville de Tanagra en Béotie, et avoir détourné ainsi une maladie pestilentielle (2). On a vu plus haut (3) que *Crius* était le père de Python ; on sait aussi qu'Hermès, dieu berger, portait le surnom de Νόμιος et d'Ὄρειος et qu'en cette qualité il était souvent associé aux nymphes (4).

PLANCHE XXXV.

La peinture inédite gravée pl. XXXV, décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée Bourbon à Naples (5). Millin avait réuni une collection de dessins inédits tirés du Musée de Naples et d'autres collec-

le fils d'Eumolpe ou d'Hermès et d'Aglauros. Paus. I, 38, 3.

(1) Paus. VIII, 17, 4; Apollod. III, 10, 2; Philostrat. *Imag.* I, 10. Cf. les pl. LI, LII et LIII.

(2) Paus. IX, 22, 2. Cf. II, 3, 4; IV, 33, 5; V, 27, 5.

(3) *Supra*, p. 91.

(4) Aristophan. *Thesmophor.* 977; Schol. *ad* Sophocl. *Philoct.* 1459; Simonid. *ap.* Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* Ξ', p. 1766.

(5) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 310, n° 408.

tions tant publiques que particulières. C'est de ce recueil, conservé au Cabinet des Estampes à Paris, que nous avons tiré la peinture que nous offrons sur notre pl. XXXV.

Apollon est assis au centre dans un bois de lauriers. Le dieu est couronné de feuilles du même arbre; la partie supérieure de son corps est nue, tandis qu'un manteau enveloppe ses jambes; ses pieds sont chaussés. De la main droite, le dieu tient le plectrum, de la gauche la cithare. Son bras droit est posé sur un cippe ou tronçon de colonne; il retourne la tête vers une jeune fille qui se tient debout derrière le cippe. Cette jeune fille est vêtue d'une tunique talaire, et a pour parure une stéphané radiée, des pendants d'oreille, des bracelets et un collier. Elle semble s'approcher d'Apollon et lui toucher le bras. Une Victoire ailée, placée sur un plan supérieur, descend des régions célestes et apporte une couronne de laurier qu'elle paraît offrir à Apollon et à sa jeune compagne. Une guirlande du même arbre est suspendue dans le fond au-dessus de la tête d'Apollon. A droite, de l'autre côté du tableau, on voit une déesse revêtue d'une double tunique et d'un péplus. Une large bandelette maintient sa coiffure. Le javelot qu'elle porte dans la main droite doit faire reconnaître ici *Artémis*, la déesse de la chasse.

Le bois de lauriers dans lequel sont placés les quatre personnages de notre pl. XXXV, ne peut indiquer Delphes, où n'existait qu'un seul arbre de cette espèce; le bois de lauriers le plus célèbre de l'antiquité grecque était sans contredit celui de Daphné, situé dans un faubourg d'Antioche sur l'Oronte, et au milieu duquel s'élevait un des sanctuaires les plus vénérés d'Apollon. Si la plupart des auteurs placent les amours d'Apollon et de Daphné en Arcadie, sur les bords du fleuve Ladon (1), ou bien en Thessalie aux rives du Pénée (2), d'autres (3) transportent cette tradition en Syrie et disent qu'Apollon poursuivit Daphné aux bords de l'Oronte. On montrait dans les mêmes lieux la fon-

(1) Paus. VIII, 20, 1 et 2; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 6; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* IV, 290; Schol. *ad* Homer. *Iliad.* A', 14.

(2) Hygin. *Fab.* 203; Ovid. *Metam.* I, 452 sqq.; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 554.

(3) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* I, 16.

taine de Castalie (1), le fleuve Ladon, les cyprès qui rappelaient l'aventure de Cyparissus, éromène d'Apollon (2). Enfin Apollon Daphnæus était honoré d'un culte particulier à Antioche (3). Toutes ces circonstances semblent devoir servir à l'explication de la pl. XXXV. Nous avons déjà vu le couple amoureux d'Apollon et d'Aphrodite (4) couronné par un Amour. Les nombreux sujets qui se rapportent aux amours d'Aphrodite et d'Adonis (5) offrent la même particularité. Ici c'est la Victoire qui remplace Éros, ce qui indiquerait plutôt un succès musical qu'un triomphe amoureux. Dans la fable des amours d'Apollon et de Daphné, la nymphe est changée en laurier, et Apollon, loin de triompher de sa résistance, n'a d'autre consolation que de se former des couronnes avec les feuilles de l'arbre dans lequel a été transformée son amante. Sans le bois de lauriers au milieu duquel se trouvent les divinités de notre planche XXXV, on devrait peut-être chercher un autre nom pour la jeune fille placée près du dieu de l'harmonie. Mais, dans les traditions de la Syrie, nous ne trouvons que Daphné à Antioche. Il est vrai que Sinope, autre femme d'Apollon, est nommée comme mère du héros Syrus (6). D'un autre côté, Pausanias (7) dit que le récit que les Syriens font sur Daphné diffère des traditions des Arcadiens et des Éléens; mais le voyageur grec n'a pas jugé à propos de raconter le mythe de la Daphné syrienne.

Le style dans lequel sont exécutées les peintures de ce vase permet d'en placer la fabrication à une époque postérieure aux successeurs d'Alexandre, et particulièrement aux premiers Séleucides. Dans les descriptions que les auteurs anciens nous ont laissées du faubourg de

(1) Sozomen. *Hist. ecclesiast.* V, 19.

(2) Philostrat. *l. cit.*

(3) Philostrat. *l. cit.*; Sozomen. *l. cit.*

(4) Pl. XXIII, A, et *supra*, p. 71.

(5) De Witte, *Ann. de l'Inst. arch.* tom. XVII, p. 408 et 409.

(6) Philostephan. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 946; Diodor. Sicul. IV, 72.

(7) VIII, 20, 2. Τοῦ λόγου δὲ τοῦ ἐς Δάφνην τὰ μὲν Συρίας τοῖς οἰκοῦσιν ἐπὶ Ὀρόντῃ τῷ ποταμῷ παρίημι· λέγεται δὲ καὶ ἄλλα τοιάδε ὑπὸ Ἀρκάδων καὶ Ἠλείων. Il paraît néanmoins que cette différence n'était pas si considérable, puisque Philostrate, dans la vie d'Apollonius de Tyane prétend que les Syriens avaient adopté sur Daphné la tradition arcadienne : ᾧ περιάπτουσιν Ἀσσύριοι τὸν μῦθον τὸν Ἀρκάδα. I, 16.

Daphné, il est dit que c'était un lieu plein de délices, planté de lauriers et de cyprès qui formaient une forêt touffue; on y trouvait des rochers, des sources d'eau pure et limpide, des fleurs de toute espèce (1). C'était Séleucus, le fondateur du royaume de Syrie, qui avait fait construire le temple élevé au dieu de la lumière (2); Apollon rendait des oracles à Daphné aussi bien qu'à Delphes (3). Dans la peinture que nous publions, comme sur plusieurs autres de nos planches, nous avons une image de tout le culte d'Apollon. Le cippe ou stèle indique le tombeau de Python. Sur les médailles d'Antiochus Soter et de ses successeurs, on voit l'Apollon delphique assis sur l'omphalos. Les rois de Syrie avaient une grande vénération pour Apollon. A l'exemple d'Alexandre le Grand, qui s'attribuait une origine divine, Séleucus Nicator avait l'orgueil de se dire le fils d'Apollon (4). Ne se pourrait-il pas qu'Antiochus, le fils du puissant monarque syrien, qui adopta d'une manière toute particulière le culte d'Apollon, eût été représenté lui-même sous les traits de ce dieu? On connaît l'histoire de Stratonice, épouse de Séleucus Nicator. Antiochus, épris de sa belle-mère, tomba dans une maladie de langueur qui fit craindre pour ses jours. Son médecin, Érasistrate, à force d'observations, finit par découvrir la cause du mal qui dévorait le jeune prince. Il fit part de ses soupçons au père qui, trop heureux de sauver les jours de son fils, consentit à lui abandonner sa femme Stratonice, et en même temps le trône (5). Antiochus avait reçu le surnom de Σωτήρ, pour avoir repoussé une invasion des Gaulois qui menaçaient l'Asie (6). Cette victoire, remportée par Antiochus, ne se trouverait-elle pas ici personnifiée par Nicé, qui descend du ciel pour apporter une couronne à Antiochus? Dans cette hypothèse hardie, nous aurions donc sous les

(1) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* I, 16; Sozomen. *Hist. ecclesiast.* V, 19; Strab. XVI, p. 750; Dionys. Perieg. 916 et *ibi* Eustath. Cf. Casaub. *ad* J. Capitol. *in Antonin. Phil.* 8, p. 323, sqq.; C. O. Muller, *Antiquitates Antioch.* I, 16.

(2) Sozomen. *l. cit.*; Justin. XV, 4.

(3) Sozomen. *l. cit.*; Socrat. *Hist. ecclesiast.* III, 18; Theodoret. *Hist. ecclesiast.* III, 10; Evagr. *Hist. ecclesiast.* I, 16.

(4) Justin. XV, 4. Cf. Frœlich, *Annales Regum Syriæ*, p. 14.

(5) Plutarch. in *Demetr.* 38; Valer. Max. V, 7; Appian. *Syr.* 59 sqq.

(6) Appian. *Syr.* 65; Lucian. *Zeuxis vel Antioch.* 8 sqq.

yeux Antiochus assis, Stratonice debout à côté de lui, tous deux couronnés par la Victoire, de l'autre côté *Antiochia*, ou la ville d'Antioche personnifiée. A l'appui de cette conjecture (produite ici faute d'une explication plus précise), il est utile d'observer que le personnage de Stratonice a été déifié, si nous nous en rapportons à ce que dit Lucien dans son traité *sur la Déesse Syrienne*, et à une inscription qui fait partie des marbres d'Arundell (1). Le récit relatif à Combabus et à Stratonice met l'apothéose de la reine de Syrie au nombre des conceptions mythologiques sous lesquelles on reconnaissait sans peine la fable fondamentale d'Atys et de la Mère des Dieux.

Le revers de cet *oxybaphon* représente un autre sujet qui se rattache à l'Asie. On y voit *Bellérophon* avec *Pégase* et une femme, *Sténobœa* ou *Aphrodite* elle-même, portant un miroir et placée sous un portique d'ordre dorique. Les aventures de Bellérophon et de Sténobœa, représentées au revers du sujet dans lequel nous avons cru retrouver une scène du temps des Séleucides, peuvent venir en aide à notre conjecture. L'amour méprisé de Sténobœa a de la ressemblance avec la passion malheureuse de Séleucus, obligé de céder la femme qu'il aime à son fils; et en même temps la générosité de l'un offre un heureux contraste avec la lâche vengeance dont l'autre se rendit coupable.

PLANCHE XXXVI.

Une belle *hydrie* (f. 89) à figures rouges, publiée par M. Gerhard (2), nous a fourni la composition de la pl. XXXVI. Nous voyons ici les divinités de Delphes, *Apollon* assis, *Artémis* et *Latone* debout, et *Hermès*

(1) Θεὰ Στρατονίκη, ligne 9 du décret des habitants de Smyrne *ap.* Prideaux, *Marm. Oxoniens.* p. 1.

(2) *Vasenbilder*, Taf. XXIX.

comme acolythe. Apollon est assis et couronné de laurier; sur son siége est étendue une nébride. Dans la main droite du dieu est une phiale, et dans la gauche la cithare ou φόρμιγξ (1). Ici le dieu fait résonner l'instrument en portant ses doigts sur les cordes de la cithare. Quand on touchait la lyre ou la cithare avec le plectrum, cette manière d'exécuter s'appelait ψάλλειν; quand au contraire on y portait les doigts pour faire vibrer les cordes, ce jeu s'appelait κρέκειν ou κρούειν (2).

Artémis est vêtue d'une double tunique, et coiffée d'un cécryphale. D'une main elle tient l'œnochoé au moyen de laquelle elle se dispose à verser le nectar dans la phiale de son frère, de l'autre elle porte un arc et des flèches. Le carquois est suspendu sur ses épaules; près d'elle est la biche qui s'avance au-devant d'Apollon et semble écouter les accords que le dieu tire de son instrument (3). A la suite d'Artémis vient *Latone*, vêtue d'une longue tunique brodée et d'un péplus, la tête voilée et diadémée. Dans sa main droite est la phiale, dans sa gauche une branche de palmier et un sceptre surmonté d'une fleur épanouie. Enfin derrière Apollon est placé *Hermès*, vêtu d'une tunique courte et d'une chlæna, et reconnaissable à son pétase et à son caducée. Au-dessus d'Apollon est suspendu le carquois qui renferme les flèches meurtrières du dieu.

La scène que nous avons sous les yeux se rapporte, comme un grand nombre des compositions précédentes, à une victoire. On y entrevoit l'allusion au triomphe d'Apollon sur Python, les Géants ou les Cyclopes (4), et cette allusion n'exclut pas l'intention de rappeler une victoire musicale (5). La double libation se reproduit constamment. La branche de palmier rappelle la végétation aussi bien que les circonstances de la naissance des deux jumeaux divins à Délos (6). La nébride est un symbole du ciel étoilé (7). C'est aussi un symbole bachique. Ainsi, en même

(1) Hesych. *sub verbo*.

(2) Pollux, *Onomast.* IV, 63 et Intpp. Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, I, S. 88.

(3) *Supra*, p. 16, 22 et 93.

(4) *Supra*, p. 16, 29, 40.

(5) *Supra*, p. 30, 93.

(6) *Supra*, p. 8 et 9. Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, I, S. 90.

(7) Diodor. Sicul. I, 11; Euseb. *Præp. Evang.* III, 11, p. 115. Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 45, note 44.

temps que nous avons ici l'union des divinités telluriques et des divinités célestes, nous retrouvons, dans les détails de cette peinture, l'association du culte dionysiaque à celui d'Apollon (1). La nébride peut aussi indiquer le tombeau de Bacchus. On sait que Bacchus avait été enterré à Delphes, sous l'omphalos et près du trépied (2). D'un autre côté, on disait aussi que l'omphalos était le tombeau de Python (3). On pourrait inférer de ce rapprochement que Bacchus et Apollon avaient lutté ensemble à Delphes; mais les traditions mythologiques gardent le silence à cet égard. Le héros solaire Persée et Bacchus avaient combattu l'un contre l'autre, et le fils de Sémélé avait été vaincu et tué (4). D'après une autre version, les deux antagonistes avaient terminé leur lutte en faisant la paix (5). Comme nous venons de le dire, le culte de Dionysus était associé non-seulement à Delphes, mais dans plusieurs autres localités de la Grèce, à celui d'Apollon (6). La confusion qui semble exister entre le serpent Python et le fils de Sémélé pourrait faire reconnaître ici Apollon qui, assis sur le tombeau de son antagoniste, célèbre sa propre victoire. Les déesses accourent des extrémités de la terre, Diane de la Perse (7), Latone de Délos; Mercure, dieu rustique, est descendu des montagnes voisines pour prendre part au triomphe d'Apollon (8). Les réflexions précédentes nous confirment dans l'idée que les scènes où nous voyons des libations se rapportent à des cérémonies expiatoires aussi bien qu'à des triomphes poétiques. Pour peu qu'on soit familiarisé avec les traditions de l'antiquité, on voit que les succès de tout genre, s'ils font rendre des actions de grâces aux dieux, sont toujours suivis de cérémonies expiatoires.

(1) *Supra*, p. 17, 38 et 90.

(2) Tatian. *adv. Græcos*, 13; Philochor. *ap*. Joan. Malal. *Chron*. II, p. 45, éd. de Bonn. Cf. Lobeck, *Aglaopham*. p. 572 sqq.

(3) Hesych. *v.* Τοξίου βουνός; Varr. *de L. L.* VII, 17, ed. Müller.

(4) Dinarch. *ap*. Euseb. *Chron*. p. 292, ed. Mai et Zohrab. et *ap*. S. Cyrill. *contra Julian*. X, p. 342. Le Scholiaste de Pindare (*Argum. in Pyth.*) dit formellement que Dionysus rendait des oracles (ἐθεμίστευσε) à Delphes, du temps où Python était en possession du trépied prophétique.

(5) Paus. II, 23, 8.

(6) Plutarch. *de Ei ap. Delphos*, t. VII, p. 527, ed. Reiske. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 34 folg. 3 Ausg.

(7) *Supra*, p. 30.

(8) Cf. le commentaire de la pl. XXXIV.

PLANCHE XXXVI A.

La curieuse peinture reproduite sur notre pl. XXXVI A, est tirée de l'ouvrage de M. Gerhard (1); elle décore une *hydrie* (f. 89) à figures rouges. Les divinités qui paraissent ici sont, comme sur plusieurs de nos planches précédentes, *Apollon, Diane* et *Latone*, ou plutôt *Cérès*. Le dieu est vêtu d'une tunique longue et d'un manteau; il tient la lyre et une phiale. Derrière lui est sa sœur, vêtue d'une tunique talaire, d'une autre plus courte, et qui ressemble à une nébride, et d'un péplus. La déesse est couronnée de laurier et porte un arc et une flèche. En face d'Apollon est sa mère qui tient l'œnochoé et une fleur, ou plutôt un épi de froment. Le costume de la déesse est semblable à celui de Diane, à l'exception de la coiffure : c'est une espèce de cécryphale d'une forme élevée qui rappelle le *tutulus* des Étrusques.

Ce qu'il y a de remarquable dans cette peinture, c'est, d'une part, l'autel ou plutôt le monument funèbre, surmonté d'un fronton triangulaire, et, de l'autre, l'oiseau à tête humaine posé sur la tige d'une plante à hélice. Nous avons déjà remarqué un monument semblable sur la pl. XCII de notre premier volume, où une Victoire répand une libation devant ce monument. Nous avons rappelé à cette occasion (2) les médailles de Sélinunte et celles d'Himéra, sur lesquelles on voit un monument du même genre, c'est-à-dire une base carrée surmontée d'un fronton triangulaire aux angles duquel s'enroulent des volutes. La forme du fronton ne permet pas de reconnaître ici un autel; c'est bien

(1) *Vasenbilder*, Taf. XXVIII.

(2) Tom. I, p. 303. Un stamnus inédit, à figures rouges, montre d'un côté Pélée et Thétis et de l'autre Nérée à cheveux blancs qui monte dans son quadrige. Sous chaque anse de ce vase est figuré un monument semblable. Le monument placé devant l'Artémis Elaphiæa (pl. VIII) n'est pas un autel comme il a été dit (*supra*, p. 25), mais bien un monument funèbre. Nous aurons occasion de revenir sur l'Artémis Elaphiæa, quand nous examinerons la peinture de notre pl. XLIII.

plutôt un monument funèbre, un héroon, et, dans la peinture que nous étudions, un héroon sur lequel Apollon répand des libations, offertes par Déméter, Latone ou la Terre, ne peut guère se rapporter qu'au tombeau de Python ou à celui de Dionysus (1). En effet, Python, le fils de la Terre, avait reçu la sépulture sous l'omphalos de Delphes (2); une autre tradition voulait que les os et les dents du dragon fussent renfermés dans le trépied (3). Dans plusieurs occasions, nous avons rappelé les cérémonies expiatoires auxquelles le dieu avait été forcé de se soumettre, après le meurtre de Python. Ici, tout en célébrant sa victoire aux accords de la lyre, le dieu répand une libation sur le monument funèbre de son adversaire, et c'est Gæa, la mère de Python, qui lui verse le nectar. Les jeux Pythiques devaient, selon quelques mythographes (4), leur origine aux honneurs funèbres qu'Apollon avait rendus à Python.

Quant à l'oiseau à tête humaine, ou Sirène, on se rappellera les cadavres qui pourrissaient dans l'île des Sirènes (5), et l'étymologie du nom de Python, tirée de πύθω, *pourrir, putréfier*. Apollon avait laissé pourrir sur place le dragon percé de ses traits (6). Mais la Sirène peut aussi rappeler les chants par lesquels Apollon célèbre sa victoire et les Sirènes (Ἴυγγες, Κηληδόνες, Σειρῆνες) suspendues au plafond du temple de Delphes (7). Les poëtes et les orateurs étaient souvent comparés aux Sirènes; ce qu'on a dit d'Homère, de Sophocle, d'Isocrate, de Ménandre, en offre l'exemple (8). Nous avons parlé déjà (9) des rapports d'Apollon avec les Sirènes, et M. Gerhard (10) n'a pas manqué, en publiant le vase

(1) *Supra*, p. 106.

(2) Voyez les passages cités *supra*, p. 106 et p. 83. Cf. Ulrichs, *Reisen in Griechenland*, S. 78.

(3) Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 360; Hygin. *Fab.* 140. Cf. Duc de Luynes, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* tom. I, p. 409.

(4) Ptolem. Hephæst. VII, p. 39, ed. Roulez; Hygin. *Fab.* 140; Lactant. *Narr. Fab.* I, 8.

(5) Homer. *Odyss.* M', 45 sqq..

(6) Homer. *Hymn. in Apoll.* 363, 371 sqq.; Paus. X, 6, 3; Schol. *in* Pindar. *Argum. in Pyth.* Cf. *supra*, p. 10.

(7) Pindar *ap.* Paus. X, 5, 5; Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* VI, 11. Cf. *Cat. Beugnot*, p. 27.

(8) Anthol. Palat. I, p. 52; Paus. I, 21, 2; Plutarch. *Orat. Vit.* t. IX, p. 334, ed. Reiske; Anthol. Palat. II, p. 875.

(9) *Supra*, p. 79.

(10) *Vasenbilder*, I, S. 98 folg.

que nous reproduisons ici, de citer une foule de passages sur les Sirènes, considérées soit comme divinités infernales, soit comme figurant elles-mêmes les âmes des morts. Déjà, à l'occasion de la pl. XXV (1), nous avons rappelé les rapports des Sirènes avec Hadès. Ici nous ajouterons que les Sirènes paraissent souvent sur les stèles et autres monuments funèbres (2). La juxtaposition de la Sirène et du monument funèbre n'est certainement pas ici sans intention. La Sirène qui détourne la tête, geste qui indique l'aversion et l'antagonisme, peut être considérée comme l'âme de Python lui-même (3); dans ce cas, l'hélice sur laquelle elle est posée indiquerait les liens qui enchaînent les morts dans l'empire d'Hadès.

PLANCHE XXXVI, B.

La peinture que nous reproduisons sur notre pl. XXXVI, B, fait la décoration d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires publiée par M. Gerhard (4). *Apollon*, vêtu d'une tunique talaire, est assis sur un ocladias, et fait résonner les cordes de la lyre. Devant lui se tient *Diane*, coiffée de la tiare ou modius (5), et reconnaissable à l'arc qu'elle porte dans la main gauche. Une seconde déesse, debout derrière Apollon, n'a rien de particulier dans le costume; mais dans ses mains on remarque une couronne ou un collier. Devons-nous reconnaître ici la Victoire

(1) *Supra*, p. 78.

(2) Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XXIV; Stackelberg, *die Græber der Hellenen*, planche du titre. Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.* p. 382, note 9. Sur le bûcher d'Héphestion étaient figurées des Sirènes. Diodor. Sicul. XVII, 115. Sur le tombeau de Sophocle et sur celui d'Isocrate, on avait représenté une Sirène. Biograph. Sophocl.; Plutarch. *Orat. Vit.* tom. IX, p. 334, ed. Reiske. Cf. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 393, 4.

(3) On sait que les Égyptiens représentaient l'âme sous la figure d'un oiseau à tête humaine. Une foule de monuments ont conservé cette figure, dont l'art grec a fidèlement reproduit la tradition. Voir *supra*, p. 78.

(4) *Vasenbilder*, Taf. XV.

(5) *Supra*, p. 30.

aptère qui va couronner Apollon, ou bien le collier rappelle-t-il celui d'Harmonie (1)? Dans ce dernier cas, Harmonie indiquerait la musique et l'*harmonie* qui règnent dans le cours des astres et dans l'organisation de l'univers. *Hermès* barbu, et reconnaissable au pétase, au caducée et aux endromides, se tient à l'extrémité de gauche, tandis qu'un autre personnage, semblable à un agonothète, ou à un brabeute, et portant une simple baguette, occupe l'extrémité de droite du tableau. Ce dernier personnage semble quitter le théâtre de la scène, tout en retournant la tête vers Apollon. Devons-nous regarder ce personnage comme le Dème de Delphes? Ce serait le héros *Delphus* ou *Pythis* (2) : à moins qu'on ne préférât lui donner le nom d'*Amphictyon*, à cause de l'assemblée des Amphictyons qui se tenait à Delphes (3) et du caractère de juge qui lui semble ici attribué. Ces personnifications sont familières à l'art ancien, et déjà nous en avons vu des exemples souvent répétés, surtout dans les tableaux qui représentent la naissance de Minerve, où quelquefois deux personnages drapés représentent à la fois le peuple athénien (4).

Si nous étions tout à fait convaincus que l'objet qu'on voit dans les mains de la femme placée derrière Apollon fût un *collier,* la présence du personnage d'*Harmonie* dans cette scène nous entraînerait de la Phocide dans la Béotie, et alors, au lieu de l'Apollon Pythien, nous aurions sous les yeux l'Apollon Isménien, honoré à Thèbes (5), et qui chanta aux noces de Cadmus (6). Peut-être même cette explication nous permettrait-elle de rendre un compte plus exact de toutes les particularités de la scène que nous avons sous les yeux. Le personnage placé à l'extrémité droite serait alors le Dème de la Béotie, *Bœotus* (7), et nous reconnaitrions dans l'instrument qu'il porte un *aiguillon à piquer les bœufs*,

(1) Paus. IX, 41, 2.

(2) *Supra*, p. 91.

(3) Paus. VII, 24, 3; X, 8, 1.

(4) Tom. I, p. 216. Cf. les pl. LXIV et LXV du premier volume, et *supra*, p. 91 et 92.

(5) Paus. IX, 10, 2 et 5.

(6) Pindar. *Fragm.* p. 562 et 563, ed. Bœckh.

(7) Paus. IX, 1, 1.

(βούκεντρον), par allusion au nom qu'il porte (βοώτης, *bouvier)*, et à la vache (βοῦς) qui conduisit Cadmus en *Béotie*(1). On se rappellerait alors l'analogie d'Hermès et de *Cadmus* ou *Cadmilus*, fondamentale dans les mystères de Samothrace (2) ; et la *Diane* coiffée de la tiare, qui se tient debout devant Apollon, serait l'*Artémis Eucleia*, honorée à Thèbes d'un culte spécial (3). On remarquera que Diane, sur notre vase, tient la place de Latone. La présence de Cadmus et d'Harmonie ramène naturellement l'esprit aux origines phéniciennes, et c'est dans ces dernières traditions seulement qu'*Artémis* a pu être considérée comme la mère d'*Apollon*. Pour arriver à ce résultat, il suffit de reconnaître dans l'*Apollon Isménien*, l'*Esmun* de la Phénicie, assimilé plus communément à *Asclépius* (4), mais représenté par Damascius (5), comme le *plus beau et le plus jeune des dieux*, et identique au dieu *Iolaüs* (οὔλιος, épithète d'Apollon) des Carthaginois, selon l'ingénieuse observation de M. Movers (6). *Esmun*, d'après Sanchoniathon (7), était le fils de l'une des sept *Artémis*, ou *Titanides* que *Cronus* avait eues de son union avec *Astarté*. Si l'on se rappelle encore que, dans le récit de Damascius (8), la *Mère des Dieux*, éprise d'une passion violente pour *Esmun*, parcourt les bois avec lui, en *chasseresse*, cette *mère-amante* acquiert une ressemblance de plus avec *Diane*.

Quoi qu'il en soit des reflexions qui précèdent, le tableau que nous reproduisons doit être comparé avec celui de la pl. XXX, où nous avons reconnu le Dème delphique et Hermès comme expression de la parole (λόγος), allant répandre la renommée du poëte dans le monde (9).

(1) Schol. *ad* Euripid. *Phœn.* 638; Paus. IX, 12, 1; Hygin. *Fab.* 178.

(2) Dionysodor. *ap.* Schol. *ad.* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 917.

(3) Paus. IX, 17, 1. Devant son temple était placé un lion dédié par Hercule. Voyez notre pl. XXVII, où Diane paraît accompagnée d'un lion et *supra*, p. 84 et suiv.

(4) Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. II, S. 560, 348 und 453, 3 Ausg.

(5) *Vita Isidor. ap.* Phot. *Bibl.* Cod. CCXLII, p. 352, B, ed. Bekker.

(6) *Phœnicier*, Bd. I, S. 537. Cf. sur l'épithète οὔλιος, Macrob. *Saturn.* I, 17. Cf. sur *Iolaüs-Jubal*, Fr. Munter, *Religion der Karthager*, S. 114; Movers, *Phœnicier*, Bd. I, S. 536 folg.

(7) *Fragm.* p. 30 et 32, ed. Orell.

(8) *Vita Isidor. l. cit.*

(9) *Supra*, p. 91 et 92.

Le revers de l'amphore que nous reproduisons sur notre pl. XXXVI B, montre des *satyres* qui sont occupés, sous une treille de vigne, à faire la vendange.

PLANCHE XXXVI, C.

La grande peinture inédite de notre pl. XXXVI, C, est tracée sur une belle *hydrie* (f. 90) à figures noires, qui fait partie de la collection de M. le comte de Pourtalès.

Apollon citharède occupe le centre; il est debout, vêtu d'une tunique talaire brodée et d'un manteau, et la tête ceinte d'une simple bandelette. Une déesse est placée devant Apollon, une autre derrière. L'une et l'autre portent un costume pareil, une tunique talaire et un péplus. Seulement celle de droite est coiffée de la tiare, tandis que l'autre a la tête nue. Devons-nous donner à ces deux déesses les noms d'*Artémis* et de *Latone?* Ou bien l'une, qui a la tête nue, sera-t-elle la *Pythie*, et l'autre la *Terre?* Neptune, ancien possesseur de l'oracle qui appartenait également à Gæa (1), se trouve immédiatement à la suite de la déesse coiffée de la tiare. Le dieu armé du trident semble s'éloigner des autres personnages de ce tableau. Il est barbu et enveloppé dans un ample manteau. A l'autre extrémité de cette composition est *Hermès* barbu, revêtu de la chlæna et coiffé d'un casque. Il porte le caducée et lève la main gauche ouverte, geste qui se rattache peut-être à l'admiration que lui cause l'harmonie de la cithare. La déesse qui est près d'Hermès doit peut-être recevoir le nom de *Crissa*, la même que *Cirrha* (2), dont le nom n'est pas sans analogie avec celui de *Créuse*, une des maîtresses d'Apol-

(1) Paus. X, 5, 3.

(2) Paus. X, 37, 4. Plusieurs géographes distinguent les villes de *Crissa* et de *Cirrha*. Cf. Cellarius, *Notitia Orbis ant.* t. I, p. 907. *Crisia* est le nom d'une océanide. Hesiod. *Theogon.* 359.

lon (1). Crissa rappellerait, d'une part, une des localités voisines de Delphes, le port de Crissa, de l'autre, son association à Hermès ferait souvenir de l'Hermès *Crius* ou Κριοφόρος (2).

On ne peut nier que la composition de cette peinture n'offre une grande ressemblance avec celle qui précède (Pl. XXXVI, B.). La déesse qui remplace Diane n'a point d'arc, celle qui remplace Harmonie n'a point de collier, et Apollon citharède est debout au lieu d'être assis. La différence la plus considérable est dans la substitution de *Neptune* à *Bœotus*; mais ces variantes se concilient très-facilement avec les traditions thébaines. C'est ainsi qu'au lieu d'*Harmonie*, nous pouvons reconnaître ici *Électre*, sœur ou femme de *Cadmus* (3), au lieu d'*Artémis Eucléia*, *Déméter Cabiria* (4), et au lieu de *Bœotus*, *Posidon* son père (5), dont le culte à *Onchestus* de la Béotie, déjà célébré par Homère (6), paraît indiquer une origine phénicienne (7).

M. Gerhard a publié (8) une composition analogue tracée sur une amphore tyrrhénienne à figures noires.

Au-dessus de la peinture que nous publions est représentée la lutte d'*Hercule* et du lion de Némée; *Minerve*, *Mercure* et *Iolas* armé de la massue assistent à ce combat.

Au-dessous du grand tableau règne une bande de figures d'animaux, des lions et des sangliers placés en regard (9).

(1) *Supra*, p. 47 et 48.

(2) Le bélier (κριός) était particulièrement consacré à Hermès. Paus. II, 3, 4. Le fils de Crius, Python, est aussi un personnage qui lutte avec Apollon. Paus. X, 6, 3.

(3) Paus. IX, 8, 3; Schol. *ad* Euripid. *Phœn.* 7.

(4) Paus. IX, 25, 5.

(5) Diodor. Sicul. IV, 67; Steph. Byzant. *v.* Βοιωτία.

(6) *Iliad.* B, 506; *Hymn. in Apoll.* 230. Cf. Paus. IX, 26, 3. Le héros *Onchestus* est fils de *Posidon* (Paus. *l. cit.*) ou de *Bœotus*. Hesiod. *ap.* Steph. Byzant. *v.* Ὀγχηστός.

(7) Cf. la *Nouv. Galerie myth.* p. 90, où l'on a rapproché le *Posidon Onchestius* de la Béotie de l'*Athéné Onga* à laquelle on attribuait une origine phénicienne. Paus. IX, 1, 22.

(8) *Vasenbilder*, Taf. XIII. Au revers de cette amphore, on voit *Castor* et *Pollux* accompagnés de *Tyndare*; l'un des deux frères se dispose à monter à cheval.

(9) Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 128.

PLANCHE XXXVI, D.

La peinture reproduite sur la pl. XXXVI, D, fait la décoration d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, publiée dans le second recueil de Micali (1). Cette amphore qui faisait partie de la collection du cardinal Fesch, se trouve aujourd'hui au Musée Britannique.

Apollon barbu (2), deux déesses armées de sceptres, *Posidon*, reconnaissable au trident, et *Hermès* ailé sont les cinq personnages qui entrent dans cette composition. Le dieu de Delphes est vêtu d'une tunique talaire et joue de la cithare. Les deux déesses sont d'une parité complète : l'une et l'autre sont vêtues de riches tuniques phéniciennes avec ornements quadrillés (3), et d'un péplus brodé. *Posidon* s'éloigne ici comme dans le sujet de la planche précédente. Il est barbu et vêtu d'une longue tunique et d'un manteau. *Hermès* a des ailes, circonstance rare, mais non sans exemple (4). Il est barbu, vêtu d'une tunique courte et d'une pardalide. Ses pieds sont chaussés d'endromides. Dans sa main droite est le caducée; l'autre ouverte et levée indique le plaisir que lui cause la musique, ou bien c'est le geste du messager qui descend de l'Olympe et annonce son approche.

Nous avons vu souvent Apollon accompagné de deux déesses. Les noms qu'on peut donner à ces déesses varient d'après les attributs qu'elles portent ou d'après la place qu'elles occupent. Mais, quel que soit le nom qu'on leur donne, c'est toujours en résumé une forme d'Artémis et de Latone. Ici peut-être pourrait-on reconnaître les *Thémides* (5), filles

(1) *Storia degli ant. popoli italiani*, tav. LXXXV, 3; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCXCIX.

(2) *Supra*, p. 36 et pl. XV et XVI.

(3) Cf. tom. I, p. 254, note 4.

(4) On voit Hermès avec de grandes ailes attachées au dos sur une coupe inédite à figures noires de la collection Panckoucke. Cf. *Mus. etr. Gregorianum*, II, tab. XXXI, 2; *Cat. Beugnot*, n° 65.

(5) Paus. II, 31, 8.

de Thémis, qui autrefois avait rendu des oracles à Delphes (1). Ces deux déesses, analogues aux deux Némésis de Smyrne (2), seraient ici représentées comme juges du chant. Sur notre pl. XXIII, B, les deux déesses ne portent aucun attribut; elles sont drapées dans leur péplus et sans les noms **LETO≶** (*sic*) et **APTEMIΔO≶** (*rétrograde*), on ne saurait si ce sont les déesses de Delphes ou bien de simples nymphes.

D'après ce qui précède, il est facile de comprendre que les noms héroïques ou les épithètes sous lesquelles on peut désigner les deux déesses sont très-nombreux. Les artistes, au moyen de quelques légers changements, et souvent même sans changement aucun, pouvaient se permettre de figurer des divinités différentes sous le même aspect. L'indécision tenait au fond même des idées religieuses : le vague, l'assimilation perpétuelle, l'obscurité étudiée présidaient en quelque sorte à toutes les personnifications. Le panthéisme, même à une époque où le syncrétisme ne s'était pas encore introduit dans l'expression graphique des conceptions religieuses, tendait, par sa nature même, à admettre cette confusion qui plus tard n'eut pas de bornes.

Quant à Posidon, associé ici à une des deux déesses, rappelons-nous, indépendamment de ce qui a été dit à l'occasion de la pl. XXXVI, C, qu'*Eurynome* est une déesse marine qui se trouve associée au dieu des mers (3), qu'Hermès porte le surnom de Νόμιος (4), et que les juges du chant (νόμος), les Thémides, se confondent avec les deux *Némésis*. Les anciens aimaient à jouer sur les noms propres, et les associations de divinités sont souvent fondées sur de pareils jeux de mots. On n'a qu'à lire ce que dit Platon dans le *Cratyle* pour comprendre combien ces sortes de rapprochements plaisaient aux anciens.

Le revers de cette amphore montre *Hercule* dans son quadrige, con-

(1) Paus. X, 5, 3; Apollod. I, 4, 1. C'est aussi Thémis qui nourrit Apollon avec de l'ambroisie. Callimach. *Hymn. in Del.* 250; Apollod. I, 4, 1.

(2) Paus. VII, 5, 1.

(3) *Eurynome* est une océanide. Homer. *Iliad.* Σ, 398. C'est également un surnom d'Artémis. Paus. VIII, 41, 4. Artémis porte aussi les surnoms de λιμνῆτις et de λιμναία. Paus. II, 7, 6.; III, 14, 2 et 23, 6; IV, 4, 2 et 31, 3; VII, 20, 4 et 5; VIII, 53, 5.

(4) Aristophan. *Thesmophor.* 977.

duit par *Iolas* et accompagné d'une femme, d'un vieillard et de trois guerriers.

Au-dessus de la peinture publiée pl. XXXVI D, règne une frise dans laquelle on voit *Hercule* combattant, aidé par *Minerve*. Au revers un combat de guerriers à pied et dans des chars couronne le sujet dans lequel paraît le quadrige d'Hercule (1).

Les planches précédentes nous ont montré *Apollon* accompagné d'une ou de deux déesses. Nous avons vu que ces déesses peuvent recevoir différents noms, quoiqu'au fond elles ne soient autres que *Latone* et *Artémis*. Ainsi pl. X, XI et XXV, c'est *Artémis* qui est placée en face ou près de son frère. Pl. XII, c'est la nymphe *Daphné*, la même que l'*Artemis Daphnæa*. Sur la pl. XIII, le nom de *Créuse* paraît convenir à l'hiérodule qui porte la phiale et l'œnochoé. La pl. XIV montre la muse *Calliope*. Sur la pl. XV, on voit deux déesses, *Latone* et *Artémis*, ou deux *Muses*. La pl. XIX reproduit encore une fois *Apollon* et *Créuse*. La comparaison des diverses peintures qui montrent *Apollon* poursuivant une jeune fille, nous a fait donner les noms d'*Apollon* et d'*Aphrodite* aux figures des pl. XX et XXII, ainsi qu'aux groupes des pl. XXIII et XXIII A, tandis que pour le groupe de la pl. XXI nous avons préféré les noms d'*Apollon* et de *Daphné*. Les scènes de nos pl. XXIII et XXIII A ont, comme il a été remarqué, une analogie frappante avec les compositions dans lesquelles nous avons reconnu depuis longtemps les amours d'Aphrodite et d'Adonis. Sur la pl. XXIII B, les inscriptions ΛΕΤΟϟ (*sic*) et ΑΡΤΕΜΙΔΟϟ (*rétrograde*) ne laissent subsister aucun doute sur les noms qu'on doit donner aux deux déesses dépourvues de tout attribut qui sont placées de chaque côté d'*Apollon*. On trouvera beaucoup d'analogie entre ces deux déesses et celles de la pl. XV, ainsi que celles de la pl. XXIX. La pl. XXIV montre *Artémis* et *Daphné;* la pl. XXVI, *Latone* et *Artémis*, bien caractérisées par des attributs déter-

(1) Cf. Micali, *Storia degli ant. popoli ital.* tav. LXXXV, 4 et t. III, p. 147.

minés; la pl. XXVII, *Latone* ou *la Nuit* et *Callisto,* la même que l'*Artémis Callisté;* la pl. XXVIII, *Marpessa;* la pl. XXIX, *Latone* et *Artémis*, ou deux *Muses,* ou deux *Charites;* la pl. XXX, *Calliope;* la pl. XXXI, *Artémis,* comme personnification de la *ville* (Πόλις); la pl. XXXII, *Déméter* ou *Gæa;* la pl. XXXIII, *Déméter* et *Artémis;* la pl. XXXIV, *Déméter Thallophore* et *Artemis Daphnæa;* la pl. XXXV, *Daphné* ou *Stratonice, Nicé* et *Artémis* ou la personnification de la ville d'*Antioche;* les pl. XXXVI et XXXVI A, *Latone* et *Artémis;* la pl. XXXVI B, *Harmonie* et *Artémis Eucléia;* la pl. XXXVI C, *Gæa, la Pythie* ou *Crissa;* la pl. XXXVI D enfin, les deux *Thémides* ou les deux *Némésis.*

Nous retrouverons encore Apollon associé à une ou à deux déesses sur les pl. XXXVIII A, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L, L A, LXXVI A, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII et LXXXIV. Quelquefois même, au lieu de deux déesses, nous en trouverons trois et même jusqu'à quatre. Nous verrons par la suite quelles modifications ces réunions apportent aux noms de ces déesses. Les deux *Muses* se changent en trois et en quatre, et ces mêmes déesses peuvent figurer les *Grâces* ou bien les *Heures.* C'est ce qui résultera de l'étude des planches suivantes.

PLANCHE XXXVII.

Dans plusieurs endroits de cet ouvrage, nous avons eu occasion de rappeler l'étroite union qui existait à Delphes entre le culte d'Apollon et celui de Dionysus (1). Si les textes anciens nous ont conservé quelques particularités relatives aux cérémonies qui formaient la liaison du culte bachique à celui du dieu adoré à Delphes, les monuments

(1) *Supra*, p. 17, 38, 90, 106.

ne sont pas moins clairs à cet égard; ils nous font voir également l'association des deux fils de Jupiter, Apollon et Bacchus.

La peinture inédite gravée sur la pl. XXXVII est tracée à l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges (1). Nous voyons ici *Apollon* et *Bacchus* sous la forme de deux éphèbes nus, ou plutôt ce sont deux personnages bachiques qui figurent ces deux divinités dans une marche dionysiaque ou κῶμος. Le premier de ces éphèbes est couvert d'une chlamyde qui s'échappe de ses épaules; il porte une cylix et un céras; la tête ceinte de lierre, il est en proie aux transports de l'ivresse : c'est ce qu'annoncent et le mouvement de ses bras et sa tête renversée en arrière. Le second éphèbe, dans une pose beaucoup plus calme, tient la lyre et le plectrum; sa tête est également couronnée de lierre; mais sa marche tranquille contraste avec la fureur orgiaque de son compagnon.

Ce tableau n'exige pas d'autre explication. Mais l'inscription ΓΡΟϟΑΓΟΡΕVΟ, tracée autour des deux éphèbes, mérite de fixer un moment notre attention. Le verbe προςαγορεύω signifie *appeler, nommer, saluer*. On ne trouve que fort rarement cette acclamation sur les vases. Une coupe, qui a fait partie du Musée du prince de Canino (2), montre à l'extérieur, d'un côté des exercices gymnastiques, et de l'autre une femme qui danse avec deux satyres; à l'intérieur on voit un coq, autour duquel est tracé le mot ΓΡΟϟΑΓΟΡΕVΟ, comme sur la coupe que nous publions. La même inscription est répétée à l'extérieur, mais elle est divisée en deux parties; du côté de la ménade et des satyres on lit ΓΡΟϟΑ, et la légende continue : ΓΟΡΕVΟ du côté des athlètes. On lit aussi l'inscription ΓΡΟϟΑΓΟΡΕVΟ sur un fragment de coupe à figures rouges, de la collection de Canino, qui représente un vendangeur portant sur ses épaules deux amphores pleines de vin attachées à un bâton. On a voulu rapporter cette acclamation à la victoire remportée par un athlète. M. Panokfa (3) reconnaît dans l'inscription ΓΡΟϟΑΓΟΡΕVΟ une formule d'accla-

(1) Collect. de Witte. Voyez Raoul Rochette, *Journal des Savants*, mars 1830, p. 181.

(2) *Muséum étrusque*, n° 563; Gerhard, *Rapp. volc.* n. 779, 482.

(3) *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 140. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.* p. 80.

mation analogue à celle de XAIPE ΣV qui se lit sur un assez grand nombre de vases. Il nous semble que l'inscription ΠΡΟΣΑΓΟΡΕVΟ doit être comparée aux nombreux KALOΣ, qu'on retrouve sur les vases peints de toutes les fabriques. Ce mot KALOΣ est combiné de diverses manières et souvent avec des interjections; tantôt on lit HO ΠΑΙΣ KALOΣ, ou KALOΣ NAI ou NAIXI; tantôt KALOΣ EI, ou simplement KALOΣ, etc. On se rappellera que dans les représentations où l'on voit des hommes qui font des présents à leurs éromènes (1), souvent on remarque parmi ces présents des coqs, et d'autres fois des lièvres et des colombes. Éros lui-même porte dans ses mains le coq et la colombe, ou bien poursuit un lièvre (2). Sur une kélébé de Nola du Musée de Naples (3) sont représentés *Jupiter* et *Ganymède;* le souverain des dieux saisit par le bras l'éphèbe et, lui montrant un coq qui vole devant eux, semble lui adresser les paroles écrites dans le champ: KALOΣ HO ΠΑΙΣ. On peut comparer ce sujet avec celui d'une hydrie que nous avons publiée pl. XVIII de notre premier volume, où l'on voit *Jupiter* et le jeune *Ganymède* portant le trochus et le coq (4), et avec celui d'une amphore de Nola de la collection de M. Henderson à Londres, sur laquelle paraît *Ganymède* tenant un coq, accompagné de *Jupiter.* La comparaison de tous ces sujets où l'on trouve le coq, soit dans les mains des érastes, soit dans celles des éromènes, avec le coq de la coupe de Canino, nous fait penser que ce dernier sujet se rapporte, non à une victoire de la palestre, mais bien plutôt à l'usage infâme qui est si souvent rappelé sur les vases peints. Dans ce cas le mot προςαγορεύω indiquerait un salut, une proclamation en l'honneur de l'éromène; ce serait comme s'il y avait προςαγορεύω σε καλόν, *je proclame que tu es beau*, inscription du même genre que le fréquent ὁ παῖς καλός.

(1) *Cat. Durand*, n° 665; *Cat. Magnoncour*, n° 32; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 143, note 10.

(2) Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XLIV, 1; pl. XLIV, 2; *Cat. Durand*, n°s 46 et 47; *Cat. Beugnot*, n° 9. Cf. notre premier volume, p. 36.

(3) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, n° 1857, S. 365.

(4) Passeri, *Pict. etr. in vasculis*, tab. CLVI; *Mus. etruscum Gregorinum*, II, tab. XIV, 2. Cf. notre premier volume, p. 316.

PLANCHE XXXVIII.

La pl. XXXVIII nous offre un second exemple de l'association de *Bacchus* et d'*Apollon*. Cette peinture inédite fait la décoration d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires du Musée Blacas. Le dieu de la musique, revêtu d'une longue tunique et d'un manteau, joue de la cithare. Bacchus, également drapé, est barbu et couronné de pampres. Dans sa main gauche le dieu tient le canthare.

L'association de ces deux divinités, qui président à l'hémisphère supérieur et à l'hémisphère inférieur, peut rappeler la descente d'Orphée aux enfers et l'influence que les accords de sa lyre exercèrent sur l'inflexible Hadès.

On ne doit pas oublier non plus que les combats de la poésie inspirés par *Apollon* avaient lieu chez les Athéniens dans le théâtre de *Bacchus* (1).

Le revers de l'amphore que nous publions montre *Dionysus* et *Ariadne*.

PLANCHE XXXVIII A.

Nous reproduisons sur notre pl. XXXVIII A une peinture qui fait la décoration d'une *hydrie* (f. 90) à figures noires, tirée de l'ouvrage de M. Gerhard (2). Les quatre divinités qui figurent dans cette composition sont *Dionysus*, *Athéné*, *Apollon* et une nymphe ou bacchante dans laquelle on pourrait reconnaître *Artémis*. Le dieu des Lénées est

(1) Bœckh, *Mémoires de l'Académie royale de Berlin*, 1816-17, p. 75. Cf. Wachsmuth, *Hellenische Alterthumskunde*, II, S. 581; *supra*, p. 90.

(2) *Vasenbilder*, Taf. XXXV.

barbu, couronné de pampres et enveloppé dans un ample manteau qui recouvre sa tunique talaire. Dans sa main droite est un petit cep de vigne dégarni de pampres, et dans sa gauche le canthare qu'il semble montrer à Minerve. La déesse, qui a pour vêtement une tunique talaire et un petit péplus, est armée d'un casque, de la lance et de l'égide hérissée de serpents. Elle se retourne vers Bacchus et semble témoigner son admiration en levant la main gauche. Apollon, enveloppé dans un manteau qui recouvre sa tunique, joue de la lyre; l'arc dont on aperçoit une des extrémités est suspendu à son côté; une biche est près du dieu de la musique et écoute les accords harmonieux de l'instrument (1). Enfin une nymphe, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, se retourne vers Apollon et fait retentir l'air du bruit des crotales.

Quelle peut être l'intention qui a fait réunir ces quatre divinités? L'association d'Athéné et de Dionysus, si elle n'est pas sans exemple (2), est du moins assez rare. On peut citer en cette occasion l'*Athéné Cissæa* adorée à Épidaure (3); on honorait dans le bourg d'Acharnæ, près d'Athènes, un Dionysus surnommé Κισσός, dont le culte semble avoir été associé à celui d'Athéné Hippia (4). Ἀκρατοφόρος était une épithète de Dionysus à Phigalie (5), comme Ἀκρατοπότης était un héros honoré à Munychie (6), et comme *Acratus* (Ἄκρατος) était le nom que portait un des suivants de Bacchus (7). En même temps Minerve, la déesse guerrière, personnifie la *Force* (κράτος); elle est surnommée elle-même *Alcis* (ἀλκή, *force*) (8) et Ἀλκιμάχη (9). D'un autre côté Apollon portait

(1) *Supra*, p. 16, 22, 93 et 105.
(2) *Cat. Durand*, n[os] 112, 113.
(3) Paus. II, 29, 1. *Cisséis* est le nom d'une des Hyades ou nymphes Dodonides. Hygin. *Fab.* 182. *Cisséus* est le nom du père de Théano et d'Hécube; c'est pour cette raison que l'une et l'autre de ces héroïnes porte le surnom de *Cisséis*. Homer. *Iliad.* Z, 299 et *ibi* Schol.; *Iliad.* Λ, 223; Euripid. *Hecub.* 3; Virg. *Æn.* VII, 320 et *ibi* Serv.; Serv. *ad* Virg. *Æn.* V, 535; Hesych. *v.* Κισσηΐς.
(4) Paus. I, 31, 3.
(5) Paus. VIII, 39, 4.
(6) Polemon, *ap.* Athen. II, p. 39, C.
(7) Paus. I, 2, 4. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 53, folg. 3 Ausg.
(8) Tit. Liv. XLII, 51.
(9) Suid. *sub verb.* Cf. *Alcé*, fille d'Olympus et de Cybèle. Diodor. Sicul. V, 49. Cf. l'épithète Κραθία ou Κραστία qu'Athéné portait à Sybaris. Herodot. V, 45. Cf. notre premier volume, p. 294.

le surnom de Κισσεύς (1). Le son que produisent les instruments de musique, le bruit en général se dit en grec κρότος, et près d'Apollon paraît ici une *crotaliste* (κρόταλον, *crotale*) qui, par l'instrument qu'elle agite, indique la répercussion du son (2).

Tout ce que nous venons de dire est certainement dans le goût des anciens, qui souvent, dans l'association de plusieurs divinités, n'avaient en vue que des allusions de cette nature. Mais peut-être une autre intention a-t-elle encore présidé à la disposition par groupes des quatre divinités que nous avons sous les yeux. D'abord Minerve semble regarder avec admiration le canthare que lui présente Bacchus : au geste que fait la déesse on dirait qu'une chose extraordinaire vient de frapper ses sens. Peut-être Minerve écoute-t-elle le bruit du vin nouveau qui fermente dans le canthare. Ce bruit, joint aux sifflements des serpents de l'égide, va inspirer à la déesse guerrière l'invention de la flûte (3). Rappelons-nous que la déesse des combats se plaît au bruit des armes, qu'au moment de sa naissance elle a poussé un grand cri (ἀλάλαξεν ὑπερμάκει βοᾷ) (4), qu'on l'a surnommée Ἐγκέλαδος, *la bruyante* (5), et qu'elle est, dans une certaine tradition, la fille de *Brontéus* (6), c'est-à-dire du dieu qui lance la foudre (βροντή, *tonnerre*).

Du côté opposé, Apollon accorde sa lyre à la mesure qui lui est donnée par les crotales d'une bacchante, à qui le nom d'*Écho* peut convenir, d'après les réflexions que nous avons faites plus haut relativement à la répercussion des sons.

Dans cette composition on a eu l'intention d'exprimer l'union des divinités les plus hautes et les plus nobles avec le thiase de Bacchus.

(1) Æschyl. *ap*. Macrob. *Saturn*. I, 18. Cf. *supra*, p. 24 et 90.

(2) Cf. notre premier volume, p. 30, où nous avons fait un rapprochement analogue à l'occasion d'un satyre qui frappe sur le tympanum.

(3) Pindar. *Pyth*. XII, 19 sqq. ed. Bœckh et *ibi* Schol.; Nonn. *Dionysiac*. XXIV, 37-38. Cf. notre premier volume, p. 204 et 242.

(4) Pindar. *Olymp*. VII, 37, ed. Bœckh.

(5) Hesych. *sub verbo*; Etym. M. *sub verbo*.

(6) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr*. 111

Athéné, qui, selon Platon (1), n'est autre que Θεονόη, l'*Intelligence divine*, comme fille de *Métis*, se rapproche de Dionysus par la personnification de l'ivresse, qui, en grec, se dit μέθη (2). Nous avons déjà rappelé *Brontéus*, le père de Minerve; ici Dionysus est principalement Βρόμιος (3), (de βρέμω, *gronder*) le dieu né au milieu du bruit des foudres et des tonnerres. Enfin, à l'idée du son se joint, dans le second groupe, celle de la mesure (ῥυθμός).

La flûte et la lyre, les instruments à vent et à cordes, constituent toute la musique instrumentale, et la réunion des quatre divinités de notre pl. XXXVIII A semble avoir eu pour but principal d'exprimer le rapprochement des inventeurs de cet art, en rappelant les phénomènes naturels qu'on peut considérer comme une musique spontanée et qui, par conséquent, ont dû être, avec la voix humaine, les premiers objets de l'imitation.

Sur le col de l'hydrie publiée par M. Gerhard et reproduite sur notre pl. XXXVIII A, sont représentés trois éphèbes nus, à cheval et armés de javelots.

PLANCHE XXXIX ET XXXIX A.

L'*amphore bachique* (f. 65) à figures noires, que nous publions pour la première fois sur nos pl. XXXIX et XXXIX A, appartient à l'illustre orateur, M. Berryer, qui a bien voulu nous en permettre la publication.

D'un côté nous voyons *Apollon* citharède placé entre une déesse et *Mercure*. Le dieu de la musique est vêtu d'une tunique talaire et d'un manteau; il tient la cithare et le plectrum. Sa tête est couronnée plutôt

(1) *Cratyl.*, p. 52, ed. Bekker.

(2) Cf. μέθυ, *vin*, dans Homère. Cf. Dionysus Μηθυμναῖος ou Μεθυμναῖος. Hesych. *sub verbo*; Plutarch. *Sympos.* III, 2, t. VIII, p. 571, ed. Reiske; Athen. VIII, p. 363 B.

(3) Diodor. Sicul. IV, 5; Dion Chrysost. *Orat.* XXVII, p. 527, ed. Reiske. Cf. l'épithète βροντόπαις que porte aussi Dionysus, né au milieu des foudres et des éclairs. Creuzer, *Symbolik*, Bd. I, S. 469, 3 Ausg.

de lierre que de laurier. *Mercure* est reconnaissable au pétase, au caducée et aux endromides. Il est barbu et vêtu d'une ample chlæna. La déesse placée en face d'Apollon est serrée dans une étroite tunique; des branches de lierre sont fixées dans ses cheveux; une autre branche de lierre semble être attachée à sa ceinture. Devant cette déesse est un oiseau, une grue, une cigogne ou plutôt un héron.

Si Mercure pouvait être considéré dans cette scène comme remplissant l'office de psychopompe, nous pourrions reconnaître, dans le musicien, Orphée qui se présente devant la déesse infernale. Mais une allusion de cette nature, semble étrangère à notre monument; car on connaît une foule de vases qui montrent, d'un côté, les dieux de la lumière ou de l'hémisphère supérieur opposés aux dieux infernaux représentés au revers, et l'on verra bientôt que l'autre côté de notre vase se rapporte évidemment aux dieux de l'hémisphère inférieur. La grue était consacrée à Déméter (1); cette déesse, après l'enlèvement de sa fille, s'était rendue à Éleusis, auprès du roi Céléus, sous la forme d'une vieille femme (γραῦς) (2). La grue (γέρανος) peut être considérée comme un symbole qui exprime l'idée de la vieillesse, d'après les rapprochements que l'un de nous a eu l'occasion de faire (3). Quant à la cigogne (πελαργός), elle est représentée sur les médailles de Crotone, près du trépied d'Apollon. M. l'abbé Cavedoni (4) a donné une belle explication de ce type; le savant numismatiste de Modène considère la cigogne comme un symbole ou un type parlant de Crotone, Κρότων. Le mot grec κρότος signifie toute espèce de *bruit* ou de *son* produit par le rapprochement de deux objets (5). C'est

(1) Porphyr. *de Abst.* III, 5. Déméter accompagnée de la grue et placée près du char de Triptolème, se voit sur une amphore à figures rouges, publiée par M. Gerhard (*Vasenbilder*, Taf. XLVI) et sur une médaille d'argent d'Entella.

(2) Homer. *Hymn. in Cerer.* 101; Paus. I, 39, 1; Ovid. *Fast.* IV, 517; Hesych. *v.* Γραία.... Γῆ καὶ Δημήτηρ..

(3) De Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* tom. II, p. 335 et suiv.

(4) *Spicilegio numismatico*, p. 21.

(5) Ovid. *Metam.* VI, 97:

Ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.

Philostrat. *Epist.* IV: Εἰ κρότῳ ἀνοήτῳ χαίρεις, καὶ τοὺς πελαργούς, ἐπειδὰν παριόντας ἡμᾶς κροτῶσιν, ἡγοῦ δῆμον, τοσούτῳ σωφρονέστερον τοῦ Ἀθηναίων, ὅσῳ μηδὲ αἰτοῦσι μηδὲν ὑπὲρ τοῦ κροτεῖν.

donc le bruit que la cigogne fait entendre, quand elle froisse l'une contre l'autre les deux mandibules de son bec, que les Grecs désignaient par le mot de κρότος, et on saisit tout de suite les rapports de ce mot avec le nom de la ville de Crotone (1).

Mais c'est bien plutôt un héron, ἐρωδιός, que nous avons sous les yeux. Cet oiseau était consacré à Aphrodite et à Athéné (2). La déesse protectrice d'Athènes était honorée sous l'épithète d'Ἑλλωτίς ou Ἑλλωτία dans les marais de Marathon (3).

Ce serait donc plutôt *Athéné* que *Déméter* qu'il faudrait reconnaître dans la déesse placée en face d'Apollon, sur le vase de M. Berryer. On ne doit pas être surpris de voir Athéné sans casque et sans armes; il y a des peintures de vases qui montrent cette déesse sans aucun des attributs qui la distinguent ordinairement (4). Quant aux branches de lierre

(1) Cf. P. Syrus (*ap.* Petron. *Satyr.* 55) qui donne le nom de *crotalistria* à la cigogne. Cf. *supra*, p. 122, ce que nous avons dit de la *crotaliste* placée auprès d'Apollon. M. le duc de Luynes (*Nouv. Annales de l'Inst. arch.* tom. I, p. 415) est incertain, si on doit reconnaître une *grue* ou une *cigogne* dans l'oiseau placé près du trépied, sur les monnaies de Crotone. La belle explication de M. l'abbé Cavedoni doit maintenant fixer l'opinion des numismatistes à cet égard.

(2) Schol. *ad* Homer. *Iliad.* K, 274 et Eustath. *ad l. l.* p. 804; Etym. M. *v.* Ἐρωδιός. Les compagnons de Diomède, héros protégé par Minerve, sont changés en *hérons*, dans l'île Diomedia, sur les côtes du pays des Dauniens. Steph. Byzant. *v.* Διομήδεια; Ælian. *de Nat. Animal.* I, 1; Antigon. Caryst. *Hist. mirab.* 188; Antonin. Lib. *Metam.* XXXVII. Le héron placé près de Minerve se voit sur une amphore panathénaïque du Musée de Berlin. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 649; *Etrusk. und Kampanische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. I. On doit regarder comme un *héron* l'oiseau placé près de Minerve sur le vase publié pl. LXXI de notre premier volume. Cf. Otto Jahn, *Annales de l'Inst. arch.* tom. XVII, p. 376.

(3) Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* XIII, 56; Etym. M. *v.* Ἑλλωτία.

(4) Par exemple, sur une amphore inédite à figures noires, aujourd'hui au Musée Britannique, où Minerve paraît près d'Hercule combattant Géryon. Le nom Αθεναιε (*sic*) est tracée auprès de la déesse. Voyez de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* t. II, p. 117. Sur une coupe de Xénoclès de la collection Durand, aujourd'hui dans celle de M. Williams Hope, où Minerve, tenant une couronne, est placée derrière Hercule, qui enchaîne Cerbère. *Cat. Durand*, n° 65; *Cat. Beugnot*, n° 48; Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XLIX, 1.

dont sa tête est chargée, elles rappellent le surnom de Κισσαία qu'elle portait à Épidaure (1).

Le revers de l'amphore que nous publions sur la pl. XXXIX, nous montre, pl. XXXIX A, *Dionysus, Ariadne* ou *Coré* et un *Satyre*. Le dieu des vendanges tient le canthare et un énorme cep de vigne garni de grappes de raisin. Il est barbu, couronné de pampres et revêtu d'une tunique étroite que recouvre un manteau. Il se retourne à gauche vers le Satyre, qui lève la main gauche ouverte et s'avance avec un empressement et une avidité causés sans doute par l'odeur du vin (2). *Ariadne* est couronnée de lierre et vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; elle porte l'œnochoé au moyen de laquelle elle se dispose à remplir le canthare de Bacchus.

Nous avons fait observer plus haut (3) que souvent les amphores montrent, d'un côté, Apollon entouré des divinités de Delphes, et, de l'autre, Dionysus et son cortége. Le nombre de ces amphores est très-considérable. On peut citer ici le magnifique vase d'Andocides, décrit par M. Braun (4), et qui, d'un côté, offre les divinités de la lumière peintes en rouge sur fond noir, et, de l'autre, les divinités infernales peintes en noir sur fond rouge. Arés, armé de toutes pièces et portant, pour épisème de son bouclier, un coq, accompagne Apollon, Artémis et Latone. Le revers montre Bacchus entre deux Satyres et deux Ménades.

Si l'on n'acceptait pas l'explication que nous venons de proposer, on pourrait retrouver dans les deux sujets de nos pl. XXXIX et XXXIX A, une allusion à la *tétralogie* athénienne. On sait que tous les ans, aux grandes Dionysiaques, les poëtes disputaient le prix de la poésie; qu'ils faisaient trois pièces sous le nom de trilogie et une quatrième qui était

(1) Paus. II, 29, 1. Cf. *supra*, p. 121.

(2) Cf. le Silène qui se réjouit, flatté par l'odeur que répand le vin contenu dans une outre qu'il vient d'ouvrir et l'inscription : Σιλανος· τερπον Ηεδυς Ηοινος. *Cat. étrusque*, n° 135.

(3) *Supra*, p. 89 et 90. Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XXIII.

(4) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1845, p. 24-25.

un drame satyrique (1). D'un côté, *Minerve* se présente ici couronnée de lierre, à cause des Dionysiaques; elle est accompagnée du héron qui rappelle que le théâtre et le temple de Bacchus étaient situés dans le quartier nommé *les Marais*, ἐν Λίμναις (2); la déesse prête une oreille attentive et charmée aux accords d'*Apollon*, en présence d'*Hermès* Ἐναγώνιος, dont le geste indique la *trilogie tragique* au moyen des trois doigts ouverts de la main gauche. Le revers rappelle le *drame satyrique* qui complète la *tétralogie;* le Satyre est sensible au *vin* (ἡδὺς ὁ οἶνος), comme Athéné à la poésie et aux *louanges* qu'on lui adresse (ἡδὺς ὁ αἶνος).

PLANCHE XL.

La peinture inédite de notre pl. XL fait la décoration d'une *amphore* (f. 66) à figures noires, qui est conservée au Musée d'antiquités de Leyde. Nous voyons ici les divinités de Délos; le palmier désigne particulièrement l'île dans laquelle étaient nés les enfants jumeaux de Latone (3). *Apollon*, vêtu d'une tunique et d'un manteau, est assis sur un cube de pierre et fait résonner les cordes de la cithare posée sur ses genoux. *Diane*, également assise sur un cube, a un costume analogue à celui de son frère; seulement sa tunique est plus longue et descend jusqu'aux pieds. La déesse détourne la tête à droite, du côté opposé à celui où est assis Apollon, tout en étendant la main droite ouverte vers le dieu. Près de Diane est la biche, qui fait le même mouvement de tête et dirige ses regards à droite vers Diane. Au centre du tableau paraît le

(1) Hermann, *de Compositione Tetralogiarum tragicarum*, dissertation insérée dans le tome II des *Opusc.* p. 306, sqq.; Gottl. Schneider, *das Attische Theaterwesen*, S. 12, Anm. 129, 130.

(2) Thucyd. II, 15; Aristophan. *Ran.* 216 et *ibi* Schol.; Callimach. *Fragm.* 280 et *ibi* Intpp.; Phanodem. *ap.* Athen. X, p. 437 D; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* Λ, p. 871. Cf. Leake, *Topography of Athens*, I, p. 288, second ed.

(3) *Supra*, p. 8 et 9.

grand palmier du mont Cynthus, contre lequel Latone s'était appuyée quand elle avait mis au monde ses deux enfants (1).

Le revers de l'amphore que nous publions, représente la même composition que sur notre pl. XL; seulement au lieu de se détourner, Diane caresse la biche placée près d'elle et qui la regarde.

L'opposition que l'artiste a mise entre les deux tableaux de l'amphore du Musée de Leyde, doit servir à l'explication du sujet. Peut-être a-t-il voulu exprimer ici deux modes de musique, d'après l'effet et l'impression que chacun de ces modes semble produire sur la sœur d'Apollon et sur la biche. Là, où la déesse détourne la tête, on peut supposer que c'est un mode triste (lydien ou hypolydien) en l'honneur du serpent Python; dans l'autre tableau, où Diane dirige ses regards vers Apollon et caresse la biche, c'est un mode de musique d'un effet éclatant (dorien), destiné à célébrer la victoire d'Apollon.

On a déjà vu (2) que quelques auteurs introduisent Python dans le mythe du dieu de la lumière immédiatement après sa naissance; suivant quelques écrivains (3), c'était quatre jours après sa naissance que le dieu avait percé le dragon de ses flèches; il est donc permis de croire que ce combat avait eu lieu à Délos même (4).

Une composition analogue à celle que nous publions pl. XL se trouve dans le recueil de Passeri (5). C'est une amphore à figures rouges. On y voit *Apollon* et *Diane,* assis sur des cubes de pierre, de chaque côté du palmier de Délos. Le dieu joue de la cithare. Sa sœur, qui est assise, en lui présentant le dos, retourne la tête vers lui et étend la main gauche ouverte du côté opposé, geste qui peut également indiquer l'antistrophe, un des mouvements du chœur dans l'exécution de la musique. Le revers de l'amphore publiée par Passeri, montre *Bacchus* accompagné d'un bouc et placé entre deux satyres.

(1) *Supra*, p. 9.
(2) *Supra*, p. 9 et 10.
(3) Hygin. *Fab.* 140. Cf. *supra*, p. 6.
(4) *Supra*, p. 10.
(5) *Pict. etrusc. in vasculis*, tab. CLXXII.

PLANCHE XLI.

Le sujet de notre pl. XLI est tiré de la seconde collection d'Hamilton (1). Un char attelé de quatre chevaux est conduit par une femme qui tient les rênes et le fouet. Sa coiffure simple, le cécryphale, et sa tunique sans manches indiquent une nymphe ou divinité d'un ordre inférieur. A côté du quadrige, on voit un palmier. Apollon, debout près des chevaux, s'approche de la nymphe; une couronne de laurier est posée sur les longs cheveux du dieu de Delphes, qui, revêtu d'une ample tunique talaire et d'un manteau, d'une main porte la cithare et de l'autre relève un bout de son manteau.

Cette grande et majestueuse composition était tracée sur un vase dont nous ne connaissons pas la forme.

Plusieurs bas-reliefs, notamment ceux de la frise du Parthénon, plusieurs médailles parmi lesquelles on peut citer celles de Syracuse, d'Agrigente et de Sélinunte, montrent des femmes qui guident un quadrige. Jusqu'à ce jour ces représentations n'ont pas encore reçu une explication satisfaisante. En attendant qu'on soumette à un nouvel examen les divers monuments qui montrent des jeunes filles dans des quadriges, on peut essayer l'interprétation du vase que nous reproduisons.

Le palmier indique souvent l'île de Délos, et, dans ce cas, il serait peut-être permis de reconnaître, dans la jeune fille qui guide les chevaux, Hécaérgé qui arrive du pays des Hyperboréens (2). Mais le palmier se trouve dans plusieurs autres localités; on le voit sur les médailles d'Éphèse (3), de Panorme (4), de Tyr (5), d'un grand nombre d'autres villes d'Europe et d'Asie (6). Le palmier se voit aussi sur quel-

(1) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, pl. XXIV, éd. de Florence; I, pl. XXIII, éd. de Paris.

(2) Callimach. *Hymn. in Del.* 292 et *ibi* Spanheim; Paus. V, 7, 4; I, 43, 4. Cf. Herodot. IV, 35.

(3) Mionnet, III, p. 85, n°s 160 et suiv.

(4) Idem, I, p. 265, n°s 459 et suiv.

(5) Idem, V, p. 416, n° 537.

(6) Carystus d'Eubée (idem, II, p. 302, n°s 13 et 14); Délos (idem, IV Suppl. p. 390, n° 197); Hiérapytna de Crète (idem,

ques médailles d'Afrique (1) et particulièrement sur celles de la Cyrénaïque (2).

Cyrène, compagne d'Artémis, joue un rôle dans le mythe d'Apollon. Le dieu enlève cette nymphe sur le mont Pélion et la transporte en Libye (3). On pourrait reconnaître dans ce tableau une victoire τέθριππος de *Cyrène* ou bien d'une ville de Sicile (4), célébrée par Apollon. La ville serait personnifiée par la nymphe qui conduit le char. Nous avons déjà vu, sur la pl. XXXI, Artémis qui, en qualité de Πόλις couronne le musicien vainqueur.

L'un de nous a l'intention, dans un travail sur les médailles de Sélinunte et de Messine, de traiter *in extenso* la question des villes personnifiées montées dans les chars victorieux aux fêtes de la Grèce.

PLANCHE XLII.

C'est encore à la seconde collection d'Hamilton (5) que nous avons emprunté la composition reproduite sur notre pl. XLII. Nous voyons

II, p. 283, n°s 205 et suiv.; IV Suppl. p. 322, n°s 177 et suiv.); Ios (idem, II, p. 316, n° 35; IV Suppl. p. 391, n°s 199 et 200); Néapolis de Samarie (idem, V, p. 500, n° 71); Nicomédie de Bithynie (idem, V Suppl. p. 185, n° 1087); Priansus de Crète (idem, II, p. 296, n°s 299 et suiv.; IV Suppl. p. 338 et 339, n°s 275 et suiv.); Siphnus (idem, II, p. 327, n° 126); Tenus (idem, II, p. 329, n° 140). Le palmier se trouve aussi sur les monnaies des rois de Judée. Mionnet, V, p. 552 et suiv.

(1) Sur les médailles de Carthage. Mionnet, VI, p. 582, n°s 7 et 8 et I, p. 265, n°s 459 et suiv. Sur celles de Ptolémée, roi de Mauritanie. Idem, VI, p. 605 et suiv.

(2) Mionnet, VI, p. 565 et 566.

(3) Callimach. *Hymn. in Apoll.* 90 sqq.; Pindar. *Pyth.* IX, 5 sqq. ed. Bœckh et Schol. *ad l. l.* 6; Apoll. Rhod. *Argon.* II, 500 sqq.; Diodor. Sicul. IV, 81. Dans d'autres traditions, c'est sur un char tiré par des cygnes qu'Apollon enlève la nymphe Cyrène. Pherecyd. *ap.* Schol. *ad.* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 498; Nonn. *Dionys.* VIII, 229.

(4) Virg. *Æn.* III, 705. « *Palmosa Selinus.* » Où Servius ajoute : « *Abundans palmis. . . . An palmosa ab equis nobilibus?* » Cf. la femme dans le quadrige sur les médailles d'or de Cyrène. Mionnet, VI, p. 558, n°s 35 et suiv.

(5) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, pl. XII, éd. de Florence; II, pl. XXVII, éd. de Paris; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XIII, 140.

ici *Apollon* lyricine qui descend du ciel, monté sur un cygne. Le dieu est chaussé d'endromides et couronné de feuilles de laurier fixées autour de sa tête au moyen d'une large bandelette. Deux femmes, vêtues de tuniques talaires, parées de colliers et d'une espèce de stéphané formée de feuilles légères sont placées de chaque côté d'Apollon. L'une de ces femmes, celle à gauche du tableau, relève le pied gauche posé sur un petit tertre et tient une bandelette en forme de lacet; devant elle est un lièvre; l'autre à droite est assise et présente le dos à Apollon, vers lequel elle retourne la tête; dans ses mains est une lyre. Un *satyre* imberbe, nu, tenant de sa main droite levée une bandelette et de l'autre une tige de ferula, occupe l'extrémité de droite du tableau. Un palmier s'élève au centre de cette composition, près du cygne qui porte le dieu du jour.

Les raisons qui nous ont guidés dans l'explication de la planche précédente peuvent servir également à l'interprétation du sujet que nous avons sous les yeux. On reconnaîtrait donc ici *Apollon* qui descend du ciel et arrive auprès de la nymphe *Cyrène*. Déjà un archéologue allemand, M. Otto Jahn (1), a proposé de comprendre cette peinture dans la série de sujets qui représentent les amours d'Apollon et de Cyrène.

La scène est évidemment une scène érotique, ce que, outre la disposition des groupes, annonce surtout le lièvre, animal cher à Aphrodite (2). Le cygne est consacré, comme on sait, à Apollon (3), aussi

(1) *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 369 et suiv.

(2) Philostrat. *Imag.* I, 6. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* t. V, p. 273; *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin,* Taf. XXIX, S. 94 folg.; Minervini, *Bull. arch. Nap.* I, p. 104 seg.; Otto Jahn, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 370, et aussi le premier volume de notre ouvrage, p. 51, note 4.

(3) Euripid. *Iphigen. in Taur.*, 1104; Himer. *Eclog.* XIII, 8; XIV, 5; *Orat.* XIII, 7; XIV, 10; Aristophan. *Aves*, 769 sqq.; Nonn. *Dionysiac.* XXXVIII, 206; Ælian. *Hist. Anim.* II, 32; Plutarch. *de Pythiæ Orac.* t. VII, p. 573, ed. Reiske; Cic. *Tusc.* I, 30, 73; Theon *ad* Arat. *Phænom.* 273; Plat. *Rep.*, X, p. 513, ed. Bekker. Apollon assis sur le cygne figure sur les monnaies de Chalcédoine. Eckhel, *D. N.* II, p. 412. C'est aussi au culte d'Apollon que se rattache le mythe du héros *Cycnus*, fils d'Apollon et de la nymphe Thyria ou Hyria, selon quelques

bien qu'à la déesse des amours (1). Cet oiseau paraît sur les médailles de Clazomène (2), ville qui, comme plusieurs autres de l'Ionie, honorait Apollon d'un culte particulier (3). *Apollon Grynæus* (4) associé à la déesse *Clazomène* (Θεὰ Κλαζομένη) (5) ou à l'amazone *Gryné* (6), rendait des oracles (7). Or, selon M. le duc de Luynes (8), le nom de Clazomène est dérivé du verbe κλάζω, *crier*, exprimant le cri rauque des cygnes qui volent ou s'abattent, ce qui rappelle l'expression homérique, κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, quand le poëte parle des cris poussés par les oiseaux habitants des bords du Caystre (9). La déesse Clazomène est figurée sur les monnaies de cette ville, sous la forme d'une Amazone tourrelée; mais Apollon Grynæus (γαρύω, γηρύω, *parler, chanter*), le dieu prophète, peut être associé à une nymphe qui porte le nom de Cyrène (κρούω, *faire retentir, produire un son*).

Quant au satyre et à la seconde nymphe, les noms de *Pan* et d'*Écho* paraissent pouvoir leur être attribués, quoique celui d'*Artémis Sotira* puisse également être donné à la nymphe, à cause de la présence du lièvre. On sait qu'à Cyzique était honorée Coré Sotira dont

mythographes. Antonin. Lib. *Metam.* XII; Ovid. *Metam.* VII, 371, sqq. *Cycnus*, le père de Tennès, est changé en cygne (Ovid. *Metam.* XII, 144); aussi bien que *Cycnus* fils d'Arès. Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, p. 254. On ne doit pas oublier *Cycnus*, l'ami de Phaéthon. Ovid. *Metam.* II, 367, sqq.; Paus. I, 30, 3; Serv. *ad* Virg. *Æn.* X, 189; Philostrat. *Imag.* I, 11. Ce n'est pas ici la place de rappeler tous les héros qui portent le nom de *Cycnus*, nom qu'on retrouve fréquemment dans les récits mythologiques. Cf. sur le cygne consacré à Apollon, Voss, *Myth. Briefe*, XLIX folg. Bd. II, S. 108 folg.; Creuzer, *zur Gemmenkunde*, S. 107 folg.; K. O. Müller, *Prolegomena zur Mythologie*, S. 264 folg.; Idem, *Handbuch der Archæologie*, § 361, 3.

(1) Horat. *Carm.* III, 28, 15; IV, 1, 10; Ovid. *Metam.* X, 717, sqq.; Sil. Ital. VII, 441; Stat. *Silv.* I, 2, 142; III, 4, 22. Cf. Otto Jahn, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 363.

(2) Eckhel, *D. N.* II, p. 510.

(3) Duc de Luynes, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIII, p. 157.

(4) Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VI, 72; Paus. I, 21, 9; Athen. IV, p. 149 D; Strab. XIII, p. 622.

(5) Eckhel, *D. N.* II, p. 510.

(6) Serv. *ad* Virg. *Æn.* IV, 345.

(7) Strab. XIII, p. 622.

(8) *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIII, p. 158. Cf. de Witte, *Revue numism.* 1846, p. 62 et 63.

(9) *Iliad.* B, 463.

la tête est figurée sur les monnaies de cette ville (1), et M. Panofka (2) a fait voir les relations qui existent entre cette déesse et le lièvre. Ce savant a rappelé la fable de l'Artémis Sotira honorée à Bœæ, en Laconie, ville qui avait été bâtie dans l'endroit où un lièvre, envoyé par la déesse, était allé se cacher sous un myrte (3). Quant aux bandelettes ou liens (δεσμοί) qu'on voit dans les mains de Pan et de sa compagne, ils s'expliquent naturellement par les liens de l'union conjugale; ces *liens* sont parfaitement en rapport avec une scène érotique.

K. O. Müller (4) reconnaît dans ce tableau l'arrivée ou l'apparition d'Apollon (ἐπιφανεία Ἀπόλλωνος) à Délos, où il est reçu par de jeunes filles déliennes. Le savant archéologue (5) rapproche la scène de notre pl. XLII des vers de Callimaque (6), où le poëte célèbre l'arrivée d'Apollon dans l'île de Délos.

(1) Eckhel, *D. N.* II, p. 451.

(2) *Ann. de l'Inst. arch.* t. V, p. 273 et suiv.

(3) Paus. III, 22, 9. Cf. la déesse *Laginitis*, la même qu'Hécate, honorée à Hécatesia, dans la Carie. Steph. Byzant. *v.* Ἑκατήσια. On honorait aussi Apollon sous l'épithète de Πτῷος (πτώξ, *lièvre*) sur le mont Ptoüs près de Thèbes. Paus. IX, 23, 3; IV, 32, 5. Cf. K. O. Muller, *Orchom.* S. 170. Une autre étymologie de l'épithète de Πτῷος est donnée par Tzetzès (*ad* Lycophr. *Cassandr.* 266) et par Plutarque (*in Pelop.* 16) qui racontent que Latone fut effrayée (ἐπτοήθη) par un sanglier qui parut au moment où elle mettait ses enfants au monde. Cf. Ulrichs, *Reizen und Forschungen in Griechenland*, S. 63; Fr. G. Schwartz, *de ant. Apollinis natura*, p. 49. Cf. l'*ex-voto* d'un lièvre de bronze consacré à l'Apollon de Priène. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, I, p. 109 et 128. Apollon portait aussi l'épithète d'Ἀγρεὺς et d'Ἄγριος comme dieu chasseur. Pindar. *Pyth.* IX, 67, ed. Bœckh; Plutarch. *Amator.* t. IX, p. 35, ed. Reiske; Pseud-Orph. *Hymn.* XXXIV, 5, ed. Hermann.

(4) *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XIII, 140.

(5) *Handbuch der Archæologie*, § 362, 1, 2 Ausg.

(6) *Hymn. in Apoll.* 4-5.

PLANCHE XLIII.

La peinture reproduite sur notre pl. XLIII décore un *cratère* (f. 78) à figures rouges qui a fait partie de la collection Durand (1) et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de M. Bourgeois Thierry, à Suippes.

Au centre paraît *Artémis* montée sur une biche en course. La déesse est vêtue d'une tunique courte et d'un petit péplus, et chaussée d'endromides. Dans sa main gauche, elle tient deux javelots. Devant la biche, on voit une nymphe vêtue d'un costume analogue à celui d'Artémis, à l'exception du péplus; elle se retourne vers la déesse et relevant de la main droite un bout de sa tunique, elle porte de la gauche un flambeau allumé. Enfin, en arrière d'Artémis marche un satyre nu qui porte une ferula, et levant la main droite semble faire un geste avec les deux premiers doigts de la main (ἀποσκώπτω) (2). Dans le champ du tableau sont placés un bandeau, une large bandelette et des fleurs; sous la biche est la tige fleurie d'un lys.

Nous avons déjà vu Diane montée sur une biche dans la peinture de notre pl. VIII. Nous avons rappelé les traditions relatives aux motifs qui avaient fait consacrer la biche à Artémis, le culte de l'*Artémis Laphria*, à Calydon et à Patras, et celui d'*Artémis Elaphiæa* chez les Éléens (3). Pausanias (4) dit : « Dans la citadelle de Patras est le temple « d'Artémis Laphria; le surnom que porte la déesse est étranger, et sa « statue a été apportée d'ailleurs. Quand Auguste eut dépeuplé Calydon « et le reste de l'Étolie pour ranger les Étoliens au nombre des habitants

(1) *Cat.* n° 15. Cf. Gargiulo, *Raccolta de' monumenti più interessanti del real Museo Borbonico e di varie collezione private*, tav. 114; Nap. 1825 in-4°.

(2) M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, sept. 1837, p. 514 et suiv.) n'admet pas l'explication du geste de Sardanapale et le rapprochement que nous avons cru pouvoir faire entre le nom du satyre *Scopa* et le geste de moquerie.

(3) *Supra*, p. 25 et suiv.

(4) VII, 18, 6 et 7. Cf. sur le héros *Laphrius*, Schol. *ad* Euripid. *Orest.*, 1087.

« de Nicopolis, ville qu'il venait de fonder sur le promontoire d'Actium, « les habitants de Patras eurent en partage la statue de Laphria ainsi que « beaucoup d'autres statues de l'Étolie et des Acarnaniens. La plus grande « partie de ces statues fut transportée à Nicopolis, mais Auguste donna « aux habitants de Patras plusieurs des objets, dépouilles de Calydon, et « entre autres l'image de Laphria qui, jusqu'à mon temps, a été honorée « dans l'acropole de Patras. On dit que le surnom de la déesse lui vient « d'un Phocéen nommé Laphrius, fils de Castalius et petit-fils de Delphus, « qui avait consacré l'ancien simulacre de cette Artémis chez les Calydo- « niens. Il y en a qui pensent que l'épithète que porte la déesse vient de « ce que la colère d'Artémis contre OEnée s'était adoucie, avec le temps, « (ἐλαφρότερον γενέσθαι) par rapport aux Calydoniens. La statue, faite d'or et « d'ivoire, montre Artémis en habit de chasse; ce furent deux sculp- « teurs de Naupacte, Menæchmus et Soïdas, qui firent cette statue; on « pense qu'ils n'étaient que de très-peu postérieurs à Canachus de Sicyone « et à Callon d'Égine. Tous les ans, les habitants de Patras célèbrent, « suivant un rite propre au pays, une fête en l'honneur d'Artémis La- « phria. Ils plantent en cercle autour de l'autel des pièces de bois vert, « chacune de seize coudées de haut, et sur l'autel, au milieu, ils amassent « du bois sec. A l'approche de la fête, ils pratiquent un accès plus facile « à cet autel en couvrant de terre les degrés qui y conduisent. Ils célè- « brent d'abord une procession d'un appareil magnifique en l'honneur « d'Artémis, et à la fin de cette pompe paraît sur un char traîné par des « cerfs la vierge qui est consacrée à la déesse. Le lendemain a lieu le « sacrifice dont la ville fait les frais et pour lequel les particuliers riva- « lisent de générosité, afin de rendre la fête plus splendide. Ils jettent « vivants sur l'autel des oiseaux bons à manger et des victimes de toute « espèce, tels que sangliers, cerfs, chevreuils, jeunes loups et jeunes ours; « quelques-uns y ajoutent même des animaux sauvages de haute taille. « On met aussi sur l'autel une partie de la récolte des arbres fruitiers. « Ensuite on allume le bois. J'ai vu un ours et d'autres animaux s'élan- « çant hors des flammes à la première atteinte du feu, et quelques-uns « parvenant même à s'échapper. Ceux qui avaient d'abord jeté ces ani-

« maux les ramènent au bûcher, et il n'y a pas d'exemple qu'ils aient « blessé personne. »

D'après le passage de Pausanias que nous venons de traduire, on voit que le culte de l'*Artémis Laphria* était originaire de Calydon, ville où avait régné le roi *OEnée* qui avait irrité Diane, à laquelle il avait oublié de sacrifier dans un sacrifice solennel qu'il offrait aux dieux (1). La déesse, pour se venger, envoya un terrible sanglier qui dévastait les champs des Étoliens. Mais il paraît qu'Artémis se laissa apaiser par la suite, comme le dit Pausanias. Le surnom de la déesse venait ou du héros Laphrius ou de la proie (λάφυρον) que la déesse rapporte de la chasse, ou de ce qu'elle s'était laissé adoucir (ἐλαφρός, *léger*, mot qui signifie également *rapide* et convient au cerf, ἔλαφος).

OEnée, dont le nom (οἶνος, *vin*) rappelle le dieu des vendanges, avait reçu de Dionysus les premiers plants de vigne (2). Déjanire, que les uns nomment comme fille d'OEnée (3), selon d'autres est fille de Dionysus (4). Un berger, au service d'OEnée, portait le nom de *Staphylus*, (σταφυλή, *grappe de raisin, vigne*) (5). Enfin, nous ajouterons que les *OEniades* étaient un peuple de l'Acarnanie placé à l'embouchure de l'Achéloüs (6).

Tout ceci peut servir à expliquer le cortége bachique de l'Artémis de notre pl. XLIII. De plus, Artémis elle-même était honorée sous l'épithète d'Οἰνωᾶτις à OEnoé, ville située dans l'Argolide, où l'on montrait le tombeau d'*OEnée* (7). Près d'OEnoé, ajoute Pausanias (8), est le mont Artemisium, sur le sommet duquel est le temple d'Artémis; dans

(1) Homer. *Iliad.* I, 529 sqq.; Apollod. I, 8, 2; Hygin. *Fab.* 172.

(2) Apollod. I, 8, 1; Hygin. *Fab.* 129.

(3) Apollod. *l. cit.*; Hygin. *l. cit.*; Anton. Lib. *Metam.* II.

(4) Apollod. I, 8, 1; Hygin. *Fab.* 129.

(5) Serv. *ad* Virg. *Georg.* I, 8. *Staphylus* est nommé tantôt fils de Dionysus et d'Ariadne (Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* III, 997), tantôt fils de Thésée et d'Ariadne. Plutarch. *in Thes.* 20.

(6) Cellarius, *Notitia Orbis antiqui*, t. I, p. 891 et 892.

(7) Euripid. *Herc. fur.* 379; Steph. Byzant. *v.* Οἴνη; Paus. II, 25, 2. Cf. ce que nous avons dit sur le nom d'*OEnanthé* dans le premier volume de ce recueil, p. 280 et suiv.

(8) *L. cit.* 3.

la montagne sont les sources du fleuve Inachus. Ajoutons que c'était aux environs d'OEnoé que se tenait la célèbre biche Cérynite (1), qu'Hercule poursuivit jusque chez les Hyperboréens (2).

Dans le culte de l'Artémis Laphria, il est surtout question du bûcher qu'on élevait au jour de sa fête, pour honorer la déesse, et, sur notre pl. VIII, nous trouvons à côté de Diane montée sur une biche un tombeau (3).

Quant à l'origine étolienne de l'Artémis Laphria, on peut rappeler l'analogie qui existe entre Diane et la nymphe étolienne, la chasseresse Atalante (4) qui, sur les sarcophages romains, paraît avec tous les attributs de la déesse de la chasse.

L'Artémis Laphria est une déesse Lune qui voyage dans les ténèbres, indiquées par le sanglier du mythe calydonien; *Hécate* la précède tenant un flambeau allumé, et le satyre qui l'accompagne établit avec Artémis et Hécate une relation dont il faut chercher la source dans l'union primitive du culte de *Pan* avec les déesses de l'ordre le plus élevé, telles que Vénus et Diane (5).

Le revers du cratère de notre pl. XLIII montre *Bacchus* jeune assis, et tenant un flambeau allumé et une ferula. Près de lui est une ménade debout portant une ferula et une scaphé.

PLANCHE XLIV.

Nous avons vu sur la pl. V *Apollon* monté sur un griffon et partant pour le pays des Hyperboréens (ἀποδημία Ἀπόλλωνος). La pl. XLIV montre

(1) Apollod. II, 5, 3.

(2) Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* III, 53.

(3) C'est un monument funèbre et non un autel comme on l'a fait déjà observer. Cf. *supra*, p. 107, note 2.

(4) Voyez un charmant vase de Nola, aujourd'hui au Musée Britannique, publié dans le recueil de Gargiulo (*Raccolta*, tav. 123), sur lequel nous avons reconnu *Atalante* et *Méléagre* (*Cat. Durand*, n° 252), tandis qu'on pourrait reconnaître également dans ces deux personnages *Diane* et *Endymion*.

(5) Voy. Panofka, *Musée Blacas*, p. 26 et suiv. *Artémis Hymnia* était, après Pan, l'une des principales divinités de l'Arcadie. Paus. VIII, 5, 8.

une composition beaucoup plus étendue qui décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, aujourd'hui au Musée de Berlin, publié deux fois (1) avant de paraître dans ce recueil. Ici *Apollon* monté sur le griffon va quitter son sanctuaire de Delphes (2). La localité est indiquée par la déesse assise sur un rocher, la tête diadémée et voilée, qui d'une main tient un sceptre et de l'autre écarte un peu le péplus qui voile sa tête; au bas du rocher paraît le laurier delphique. Cette déesse assise est la *Terre,* ou bien *Latone* qui se confond avec cette ancienne déesse des oracles (3). Devant elle est debout *Diane,* en habits de chasseresse, tenant l'arc et ayant le carquois suspendu sur les épaules. La déesse se retourne vers son frère. *Apollon* couronné de laurier et tenant une branche du même arbre sacré, paraît ici enveloppé et serré dans un manteau, costume qui convient au dieu qui part pour les régions hyperboréennes, confondues souvent dans le langage des mystères avec les contrées infernales. Le griffon, animal funèbre, qui décore souvent les sarcophages, rappelle ici les griffons qui gardent l'or (4). Les endromides qui chaussent les pieds d'Apollon sont un autre indice qui convient au dieu voyageur. Quant à *Hermès,* qui paraît derrière la déesse assise, il va remplir la fonction de psychopompe pour accompagner et conduire Apollon dans les contrées hyperboréennes. Le dieu est caractérisé par le pétase et le caducée; son bras gauche est caché sous la chlæna qui couvre ses épaules.

Les deux déesses que souvent nous avons considérées comme nymphes locales, et qui sur la pl. XCIV sont désignées par l'inscription NV.. AI pour Νύμφαι, peuvent aussi recevoir les noms d'*Opis* et d'*Hécaérgé,* les deux nymphes hyperboréennes qui apportèrent à Délos le culte d'Apol-

(1) R. Politi, *Illustrazione d'un vaso greco-siculo rappresentante Nemesi,* 1826; Nicolò Maggiore, *Monumenti siciliani di antichità figurata,* tav. I. Cf. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 900. C'est par erreur que M. Gerhard indique cet *oxybaphon* comme *de fabrique de Sant' Agata de' Goti,* tandis qu'il est de *fabrique sicilienne.*

(2) Cf. Spanheim *ad* Callimach. *Hymn. in Apoll.* 13.

(3) *Supra,* p. 13, 97.

(4) *Supra,* p. 19.

lon (1). *Opis* rappelle l'*Ops* italique, la femme de Saturne et la même que Gæa ou *Upis*, surnom d'Artémis (2). Quant à *Hécaérgé* ou *Argé*, c'est également un surnom d'Artémis (3).

Une charmante œnochoé à figures rouges et ornements en or relevés en bosse montre un sujet qui peut être rapproché de celui du vase de Berlin, que nous reproduisons sur la pl. XLIV. Cette œnochoé, autrefois de la collection de Canino (4), aujourd'hui dans celle de M. le duc d'Hamilton, en Écosse, montre *Apollon* monté sur un griffon, tenant une branche de laurier. *Diane* est placée devant son frère, et tient un arc et une phiale. *Latone* est debout derrière Apollon, et porte un sceptre et une guirlande d'or.

Le revers de l'oxybaphon de notre pl. XLIV montre trois éphèbe enveloppés dans leurs manteaux, et au milieu d'eux une stèle.

PLANCHE XLV.

La pl. XLV montre une peinture inédite qui décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, de la collection de M. le comte de Pourtalès (5) Ce vase, de la fabrique campanienne de Sant' Agata de' Goti, retrace une scène de l'association du culte dionysiaque avec celui d'Apollon. Le dieu de Delphes est assis sur l'omphalos (6) devant son temple, figure

(1) Paus. V, 7, 4; Callimach. *Hymn. in Del.* 292 et *ibi* Spanheim; Herodot. IV, 35. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 369.

(2) Callimach. *Hymn. in Dianam*, 204, 240, et *ibi* Spanheim. C'est aussi le nom de la nourrice de Diane (Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Dianam*, 204); ou le nom d'une nymphe suivante de Diane (Virg. *Æn.* XI, 532 et *ibi* Serv.); et encore une épithète de Némésis (Anthol. Palat. *Appendix Epigr.* 50, 2).

(3) Anton. Lib. *Metam.* XIII; Clem. Alex. *Strom.* V, 8, p. 674, ed. Potter. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 224, 370. C'est aussi une épithète d'Aphrodite. Anton. Lib. *Metam.* I. Cf. *Argé* changée en biche par le Soleil. Hygin. *Fab.* 205.

(4) *Cat. étrusque*, n° 1.

(5) Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 127.

(6) *Supra*, p. 9, 22 et 81. Deux statues de marbre, l'une à la villa Albani, l'autre au Musée de Naples, montrent Apollon

par un portique tétrastyle d'ordre dorique. Une couronne de laurier ceint son front; il tient de la main gauche une branche du même arbre sacré, et de la droite, il présente à manger des feuilles de laurier à la biche placée à côté de l'omphalos. Cette circonstance rappelle la mastication de feuilles de laurier que la Pythie mettait dans sa bouche avant de s'asseoir sur le trépied fatidique (1). Le laurier était regardé comme donnant la faculté de prophétiser (2). Une guirlande du même arbre entoure ici l'omphalos. Les jambes d'Apollon sont enveloppées dans un riche manteau brodé.

Les deux déesses qui accompagnent le dieu de Delphes ont tous les attributs des Bacchantes. L'une à droite, vêtue d'une tunique richement brodée, porte une tige de ferula; près d'elle est un satyre barbu et nu, couronné de lierre, qui danse en faisant claquer ses doigts. L'autre déesse à gauche, placée en face d'Apollon n'est pas moins richement vêtue; dans ses mains sont deux torches allumées. Ces deux déesses, forme de Latone et de Diane, ou de Déméter et de Coré, sont les nymphes Oréades ou Thyiades qui parcourent les montagnes et les gorges du Parnasse pour célébrer les orgies de Bacchus (3). *Hermès,* comme dieu des montagnes, ὄρειος (4), ou plutôt comme psychopompe, comme on le verra plus bas, est placé à gauche, à l'extrémité de la composition. Il est couronné de laurier, vêtu de la chlæna et chaussé d'endromides. De la main droite levée, il semble faire un geste d'appel; de la gauche, il tient le caducée.

On peut observer ici le rapprochement du satyre ou de *Pan* de l'une des déesses, qui peut recevoir le nom d'*Écho,* sans doute la même qu'*Hé-*

assis sur le trépied fatidique, et posant les pieds sur l'omphalos. Raffei, *Ricerche sopra un Apolline della villa Albani;* C. Fea, *Indicazione ant. per la villa Albani*, n° 206; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 29, n° 92.

(1) Lucian. *Bis accusatus,* 1. Cf. Cassandre δαφνηφάγος. Lycophr. *Cassandr.* 6 et *ibi* Tzetz.; Spanheim, *ad* Callimach. *Hymn. in Del.* 94.

(2) Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 360; *ad Eclog.* VI, 83; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* I, 509; X, 640; Tzetz. *l. cit.* Cf. K. O. Müller, *Dorier,* I, S. 336.

(3) Paus. X, 4, 2. Αἱ δὲ Θυιάδες γυναῖκες μέν εἰσιν Ἀττικαί, φοιτῶσαι δὲ ἐς τὸν Παρνασσὸν παρὰ ἔτος· αὗταί τε καὶ αἱ γυναῖκες Δελφῶν ἄγουσιν ὄργια Διονύσῳ. Cf. *supra*, p. 17, 38, 90, 106, 117.

(4) *Supra*, p. 100, 106.

caérgé. De là on obtiendra le nom de Déméter *Achæa* (1) la même que la Déméter *Achiro* (2) pour la déesse qui porte les torches allumées.

La scène a un caractère évidemment funèbre. D'abord Apollon est assis sur l'*omphalos,* tombeau de Python (3). Nous avons fait remarquer dans une autre occasion (4) que la présence des satyres annonce le coucher du soleil, l'occident où sont situées les îles Satyrides. Dans l'opposition fréquente d'Apollon et de Dionysus, on a les deux divinités qui président, l'une à l'hémisphère supérieur, et l'autre à l'hémisphère inférieur (5). Ainsi le cortége dionysiaque annonce naturellement que la scène que nous examinons se rattache à l'hémisphère inférieur. Hermès psychopompe appelle le dieu du jour pour le conduire dans les sombres demeures. Cette circonstance rappelle que Dionysus et Apollon avaient reçu une sépulture commune dans le temple de Delphes (6). De plus, on peut ajouter que les fêtes de Déméter Achæa en Béotie avaient un caractère lugubre; on y pleurait la perte de sa fille Coré ravie par Pluton (7).

L'inspiration prophétique de la Pythie, qui tombait en convulsion quand elle rendait les oracles, est confondue ici avec la fureur orgiaque que la liqueur bachique inspirait aux ménades.

Le revers de cet oxybaphon montre trois éphèbes drapés dans leurs manteaux et dans la partie supérieure du champ un strigile.

(1) Herodot. V, 61; Etym. M. Hesych. et Suid. *v.* Ἀχαία; Plutarch. *de Isid. et Osirid.* t. VII, p. 489, ed. Reiske; Schol. *ad* Aristophan. *Acharn.* 708; Schol. *ad* Nicandr. *Theriaca,* 484. Τὸ δὲ Ἀχαίη Δημήτηρ, ἢ διὰ τὸ ἄχος καὶ τὴν λύπην τῆς θυγατρός, ἢ διὰ τὸν τῶν κυμβάλων ἦχον.

(2) Hesych. *v.* Ἀχειρώ.

(3) *Supra,* p. 106.

(4) Tom. I de cet ouvrage, p. 134 et suiv.

(5) *Supra,* p. 89, 90, 126.

(6) Porphyr. *Vit. Pythagor.* 16; Philochor. *ap.* Joan. Malal. *Chron.* II, p. 45; Cedren. *Compend.* t. I, p. 43; Syncell. t. I, p. 367, éd. de bonn. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. II, p. 330. Voy. *supra,* p. 106.

(7) Plutarch. *de Isid. et Osirid.* t. VII, p. 489, ed. Reiske.

PLANCHE XLVI.

La peinture reproduite sur la pl. XLVI est tirée du second recueil d'Hamilton (1). Nous voyons ici, comme sur la pl. VI, *Apollon* assis sur le trépied. Le dieu est nu, une draperie enveloppe ses jambes; dans sa main gauche est l'arc qui rappelle les épithètes de κλυτότοξος et d'ἀργυρότοξος; dans sa main droite est une phiale remplie de vin qu'il élève vers le ciel pour rendre des actions de grâces et offrir des libations aux dieux, comme vainqueur du dragon. Le vin peut aussi faire allusion à la liqueur que le dieu vient de boire pour s'inspirer. Derrière le trépied, on aperçoit un laurier. L'hiérodule qui est placée à droite, derrière Apollon, est la *Pythie* ou *Phémonoé* (2) qui vient de verser le vin dans la phiale d'Apollon, comme l'indique l'œnochoé qu'elle tient dans sa main gauche. L'hiérodule est vêtue d'une tunique talaire sans manches. Devant le dieu se présente une jeune fille, vêtue d'une tunique très-simple, sans manches, et d'un ampechonium. Elle lève les yeux vers Apollon, en étendant la main droite et relève un pan de son vêtement avec la main gauche. Cette jeune fille est *Manto* ou bien *Créuse* qui vient consulter l'oracle de Delphes.

Nous avons déjà vu (3) que Manto fille de Tirésias obtint d'Apollon le don de prophétie. On dit que Manto était la prêtresse d'Apollon Isménien, à Thèbes; qu'après la prise de cette ville par les Épigones, elle fut consacrée à l'Apollon de Delphes, et qu'ensuite le dieu l'envoya dans l'Asie Mineure, où elle fonda l'oracle de Claros (4). Elle portait le surnom de Daphné (5). D'autres disent que Manto se rendit en Italie,

(1) Tischbein, I, pl. XXVIII, éd. de Florence; I, pl. XXVI, éd. de Paris.

(2) *Supra*, p. 99.

(3) *Supra*, p. 87.

(4) Apollod. III, 7, 4; Paus. VII, 3, 1; IX, 33, 1; Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 308. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 226.

(5) Diodor. Sicul. IV, 66.

où elle eut de Tybéris un fils nommé Ocnus, qui fut le fondateur de la ville de Mantoue (1).

Quant à Créuse, il en a déjà été question dans les commentaires des pl. XIII et XIX (2). On pourrait ici reconnaître la jeune Athénienne qui vient consulter l'oracle pour retrouver son fils Ion (3).

Apollon est rarement représenté assis sur le trépied fatidique. Outre les deux statues de la villa Albani et du Musée de Naples (4), on peut citer un bas-relief d'Athènes qui représente Apollon assis sur le trépied entre deux déesses debout (5). Une amphore à rotules et à figures jaunes, du Musée de Berlin, montre *Hercule* jeune, tenant la massue et une phiale, assis sur un trépied, près duquel se tient debout une jeune fille, sans doute la Pythie (6). Sur les médailles de l'époque impériale, frappées à Patara de Lycie, on voit Apollon debout près du trépied (7).

PLANCHE XLVII.

La pl. XLVII reproduit une belle peinture qui fait la décoration d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, de la collection de M. le duc de Luynes (8). On voit ici *Apollon* debout, couronné de

(1) Serv. *ad* Virg. *Æn.* X, 198.

(2) Cf. *supra*, p. 33 et 48.

(3) Voy. surtout l'*Ion* d'Euripide.

(4) Raffei, *Ricerche sopra un Apolline della villa Albani;* C. Fea, *Indicazione ant. per la villa Albani*, n° 206 ; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 29, n° 92 ; Clarac, *Musée de sculp. ant. et moderne*, pl. 485, n° 937 ; pl. 486 A, n° 937 et pl. 486 B, n° 937 A.

(5) Voy. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1841, Ἰανουάριος — Ἀπρίλιος, n° 575. *Apollon* assis sur le trépied, paraît dans une peinture de vase qui montre *Oreste* réfugié à l'autel de Delphes. Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XXXV; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1003.

(6) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 979.

(7) Eckhel, *D. N.* III, p. 5 ; Mionnet, III, p. 441, n° 58.

(8) R. Politi, *Illustrazione di un vaso fittile rappresentante Apollo il citaredo e la Pace, trovato in Girgenti,* Palerm. 1826 ; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* t. V, pl. B et C, et p. 172 et suiv. ; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXVI. Cf. Cavedoni (*Bull. de l'Inst.*

laurier et vêtu d'une tunique talaire et d'un péplus court. D'une main, il tient la cithare, à laquelle est attaché le large morceau d'étoffe qui servait d'enveloppe à la lyre, quand on n'en faisait pas usage. De l'autre main, Apollon porte la phiale, qu'il présente à une déesse ailée pour qu'elle y verse le nectar. Près de lui est la biche, animal qu'on rencontre souvent à côté du dieu de la musique (1). La déesse ailée est vêtue d'une tunique talaire; elle tient d'une main le caducée et de l'autre l'œnochoé remplie de nectar. Une autre déesse ailée, peinte au revers du vase, s'avance d'un pas rapide vers les deux divinités, et porte deux torches non encore allumées.

M. Raphaël Politi, auquel on doit la première publication de cette intéressante peinture, reconnaît ici *Apollon* citharède et la *Paix*, sujet qui ferait allusion à la dispute d'Apollon avec Mercure, terminée par l'échange de la cithare contre le caducée. Au revers, l'habile artiste sicilien reconnaît encore la *Paix*, tenant deux flambeaux éteints, symbole de la discorde apaisée.

M. Panofka, à son tour, explique cette peinture, par *Apollon* et *Artémis Angelos* (2), que caractérise le caducée, attribut ordinaire d'Hermès, le dieu messager, et d'Iris. Le même savant fait observer que le surnom d'*Angelos* appartient aussi à Hécate (3), et que la fille d'Hermès, *Angélia* (4), va rapporter aux morts ce qui se passe chez les vivants. La femme ailée du revers, selon le même érudit, est *Déméter Éleusinienne*, qui va allumer aux feux de l'Etna les flambeaux dont elle se servira pour chercher sa fille par tout l'univers.

M. le duc de Luynes, enfin, propose une troisième explication. Le savant archéologue reconnaît ici (5) *Iréné*, *Dicé* et *Apollon Nomius*, qui occupe la place d'*Eunomia*.

arch. 1839, p. 92), qui reconnaît ici *Apollon Milésius*.

(1) Voy. les pl. III, VI A, XXIV, XXV, XXVII, XXIX, XXXI, XXXIII, XXXVI, XXXVIII A, XL et XLV.

(2) Surnom d'Artémis à Syracuse. Hesych. *v.* Ἄγγελον.

(3) Sophron *ap.* Schol. *ad* Theocrit. *Idyll.* II, 12.

(4) Pindar. *Olymp.* VIII, 81 sqq. ed. Bœckh. et *ibi* Schol.

(5) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, p. 14 et 15.

Quant à nous, nous croyons devoir proposer une quatrième explication. Suivant nous, c'est *Apollon* victorieux, *Iréné* ou *Iris*, reconnaissable au caducée (1), versant au dieu de Delphes le breuvage qui va le désaltérer après les fatigues de la lutte avec Python, et enfin *Éris*, la même que *Déméter Érinnys* qui, par sa présence, indique d'une part le combat que le dieu vient de livrer, et de l'autre la lutte future qu'Apollon aura à soutenir contre Hercule, lorsque celui-ci lui viendra disputer le trépied. D'une part, nous avons l'image de la paix et de la tranquillité, l'harmonie des corps célestes; de l'autre la discorde annonçant l'approche de la lutte des forces élémentaires.

Des flambeaux sont bien placés dans les mains d'*Éris;* s'ils ne sont pas encore allumés, c'est que la contestation avec Hercule est seulement annoncée.

PLANCHE XLVIII.

La peinture athénienne de la pl. XLVIII est tirée de l'ouvrage du baron de Stackelberg (2); elle fait la décoration d'une *hydrie* (f. 89) à figures rouges.

Nous voyons ici *Apollon* et une déesse ailée, armée d'un long sceptre. Le dieu de la musique chante et accompagne sa voix avec les accords de la cithare. Il est vêtu d'une tunique talaire et d'un péplus; dans sa main droite est le plectrum. L'étoffe attachée à la cithare est enrichie de dessins disposés en échiquier.

(1) On voit *Iréné* portant le caducée sur les médailles des Locriens Épizéphyriens (Eckhel, *D. N.* I, p. 176; Mionnet, I, p. 195, n° 914); et sur les monnaies de Claude, frappées à Alexandrie. Eckhel, *D. N.* IV, p. 51. Un vase peint, publié par M. Gerhard (*Vasenbilder,* Taf. LXXXIII), montre Iréné qui porte dans ses bras Plutus enfant : la déesse a pour attribut le caducée. Cf. le premier volume de cet ouvrage, p. 80 et 309.

(2) *Die Graeber der Hellenen,* Taf. XX.

Sur notre pl. XXXI, nous avons vu Apollon recevoir une couronne des mains de la ville (Πόλις), personnifiée sous la figure d'une femme voilée (1). Une hydrie à figures noires, du Musée de Leyde, montre, près de Thésée et du Minotaure, *Démodicé,* ΔΕΜΟΔΙ...Ε assise, tenant une couronne et un style pour écrire (2). Ici on peut reconnaître *Iris* ou *Nicé*, qui juge le concours athénien de la musique et de la poésie (3). Le sceptre convient au juge du combat. Les brabeutes, les pédotribes ou pædonomes sont toujours armés de bâtons en signe de commandement. Sur le célèbre canthare de la collection de M. le comte de Pourtalès, qui montre Oreste tuant Néoptolème dans le temple d'Apollon à Delphes (4), le Dême delphique porte un sceptre. Enfin, un vase (*Stamnus,* f. 75) de la collection particulière du roi de Danemark (5) représente près d'un autel, sur lequel la Victoire fait une libation, le *Sénat* (Βουλή) et le *Peuple* (Δῆμος) personnifiés; le premier sous la forme d'une femme richement vêtue, tenant un sceptre et l'œnochoé; le second sous la forme d'un personnage barbu et drapé, armé d'un bâton. Sur l'autel est écrit l'inscription ΔΗΜΟΣΙΑ (6), qui fait allusion aux sacrifices publics, auxquels la Victoire prend part elle-même. Le côté principal de ce vase représente une femme poëte entourée de sa famille, près de laquelle est la *Victoire* et *Thanatos*, sous la forme d'un homme barbu et ailé, portant un sceptre (7).

(1) *Supra*, p, 93.

(2) *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 178; Panofka, *Musée Blacas*, p. 46, note 3.

(3) *Supra*, p. 90 et 93.

(4) Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XL; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VII. Cf. sur les personnifications du *Dême* notre premier volume, p. 198 et suiv., et t. II, p. 41.

(5) *Lettera del marchese Fr. M. Berio a S. E. G. Capece Latro, arcivescovo di Taranto*; Nap. 1808.

(6) Cette inscription rappelle l'inscription analogue, tracée sur un bassin dans lequel viennent se baigner plusieurs éphèbes, Δημοσια. Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, pl. LVIII, éd. de Florence; I, pl. LI, éd. de Paris. Cf. Raoul Rochette *Mon. inéd.* p. 235 et suiv. Ce savant a reconnu bien avant nous qu'il fallait lire Δημοσια l'inscription tracée sur le vase de la collection du roi de Danemark. L'explication de M. Raoul Rochette diffère de la notre en plusieurs points. La femme à laquelle nous croyons devoir donner le nom de Βουλή est pour lui Πόλις.

(7) Il ne faut pas se dissimuler que les peintures tracées sur le stamnus de Co-

PLANCHE XLIX.

La peinture inédite que nous publions sur la pl. XLIX fait l'ornement d'une *péliké* (f. 71) à figures rouges, de la collection de M. le duc de Blacas.

Le centre est occupé par une riche cliné, sur laquelle repose le dieu de la musique, la tête ornée d'une bandelette et le bras droit replié sur sa tête, pose que Visconti (1) a depuis longtemps signalée comme appartenant à l'Apollon Lycien. En effet, en parlant de la statue d'Apollon, placée dans le Lycée d'Athènes, Lucien (2) dit : « Le dieu s'appuie « sur une stèle; dans la main gauche, il tient l'arc, et il replie le bras « droit au-dessus de sa tête, comme s'il goûtait le repos après une grande « fatigue. »

Au bas de la cliné est un hypopodium et la lyre. Un Amour hermaphrodite et ailé paraît au-dessus d'Apollon, et répand sur la tête du dieu l'huile parfumée qu'il verse d'un lécythus. Trois jeunes filles entourent la cliné. L'une, assise à droite, vêtue d'une tunique talaire d'une étoffe transparente, sans manches, nettoie une chaussure, au

penhague ont été singulièrement altérées par des restaurations modernes. M. Falbe, conservateur de la collection d'antiquités du roi de Danemark, consulté par nous au sujet de la falsification qu'ont eu à subir les peintures de ce vase, a eu la complaisance de nous donner des éclaircissements circonstanciés à ce sujet; il résulte de ces éclaircissements qu'une grande partie des peintures ont été refaites par une main moderne, ce qui est évident pour une foule de détails même à la première inspection; mais nous croyons, et M. Raoul Rochette, qui a vu le vase original, en 1846, est du même avis, qu'il reste assez de la composition antique, surtout du côté où est représenté l'autel avec l'inscription, pour se former une idée des sujets que l'artiste ancien a voulu représenter. Notre explication ne peut donc pas être considérée comme s'appliquant à un monument faux.

(1) *Opere varie*, IV, p. 33 et tav. VII.

(2) *Anacharsis sive de Gymnasiis*, 7. Καὶ τὸ ἄγαλμα δὲ αὐτοῦ (Ἀπόλλωνος τοῦ Λυκίου) ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα· ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη, ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν θεόν. Cf. K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 361, 2, Ausg. 2.

moyen d'une éponge. Près d'elle est la chaussure du second pied. Il est probable que c'est celle qu'Apollon vient de quitter. Cette rare et singulière représentation ne s'est pas encore rencontrée jusqu'à ce jour sur les vases peints. Une figurine de bronze, de la belle collection de M. Hertz à Londres, montre un esclave éthiopien accroupi, qui nettoie une bottine (1) de la même manière que la nymphe du vase que nous avons sous les yeux est occupée à essuyer les sandales d'Apollon.

Des deux autres jeunes filles, l'une, debout au pied de la cliné et comme entraînée par un mouvement de danse, semble relever sa tunique translucide pour prendre la pose de l'Aphrodite Callipyge; l'autre, entièrement nue, les cheveux épars sur les épaules, est accroupie et se lave les mains dans un lébès. Un collier, des bracelets et une bande de perles nouée autour d'une des jambes (signe d'initiation), au-dessus du genou, lui servent de parure. Ces ornements lui sont communs avec les deux autres nymphes, autant que leur habillement et leur pose permettent de le voir. Au-dessus de la nymphe occupée au soin d'essuyer les chaussures est un grand nœud.

La donnée de cette composition est fort claire; il n'en serait pas autrement si l'on avait voulu représenter un jeune voyageur voulant se remettre et se distraire de ses fatigues au milieu des courtisanes du pays qui est le terme de sa course. Cette donnée, éminemment propre à des allusions funèbres, convient également à Apollon-Hélius après sa course diurne ou annuelle, course dont le terme n'est pas sans analogie avec la victoire du dieu du jour sur le serpent Python. Dans l'un comme dans l'autre cas, la fatigue accompagne la victoire, et des déesses charmantes et propices s'attachent au vainqueur pour lui faire oublier ses peines. Nous avons déjà vu que *Thétis* et *Vénus*, déesse dont le caractère marin n'est pas contestable, étaient les compagnes d'Apollon (2). Pindare (3)

(1) *Bull. de l'Inst. arch.* 1843, p. 98.

(2) *Supra*, p. 52 et suiv.

(3) *Pyth.* VI, 1-9, ed. Bœckh.

Ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας
Ἄρουραν ἢ Χαρίτων
Ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
Χθονὸς ἀέναον προσοιχόμενοι,
Πυθιόνικος ἐνθ'. . . . .
. . . .
. . . . ὕμνων

associe les *Grâces* à *Vénus* dans la possession de Delphes, et les nymphes représentées sur notre vase offrent de frappantes analogies avec ces déesses, dont la principale semble appelée au rôle de Vénus Callipyge. Apollon dans la société des Muses, réveille aussi ces idées de repos qui sont la conséquence de ses victoires sur les ténèbres ou sur Python. Quelles que soient les variantes que le génie des artistes fait subir à cette idée, on n'en saurait imaginer aucune plus capable de rendre la destinée d'un jeune homme arrêté par la mort au milieu d'une carrière glorieuse.

Ces considérations pourraient encore être développées en ce qui concerne la pose de la Vénus Callipyge, et quelque difficulté qu'on éprouve à rendre convenablement les étranges pensées des anciens à ce sujet, nous n'hésiterions pas à parcourir un cercle d'allusions qui s'étend de Vénus et Ganymède jusqu'à l'Hercule Mélampyge. Mais il est probable que nous aurons l'occasion de revenir une autre fois sur ce sujet.

Les trois Grâces ou Parques qui accompagnent ici Apollon, reposant sur la cliné, peuvent être rapprochées aussi des hiérodules de l'Asie consacrées à Anaïtis et à la Bellone de Comana (1), culte dépravé qui rappelle les mœurs des jeunes filles lydiennes (2) et tout le culte d'Aphrodite à Corinthe, à Cypre, à Byblos, à Babylone et dans maints autres lieux (3). On sait que l'Apollon de Délos portait sur sa main les trois Grâces (4).

Le revers de cette *péliké* montre deux éphèbes nus, l'un assis, l'autre debout; tous deux portent des bâtons comme voyageurs et ont des

Θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ.
Cf. *ibi* Schol.

(1) Strab. XI, p. 532; XII, p. 535.

(2) Ælian. *Var. Hist.* IV, 1; Eustath. *ad* Dionys. Perieg. 846.

(3) Athen. XIII, p. 573; Eubulus *ap.* Athen. XIII, p. 568 E et F; Lucian. *de Dea Syria*, 6; Herodot. I, 199; Baruch, VI, 42 et 43. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 80.

(4) Paus. IX, 35, 1; Plutarch. *de Musica*, t. X, p. 664, ed. Reiske. Dans Homère (*Iliad.* Σ, 382), *Charis* est la femme d'Héphestus; Hésiode (*Theogon.* 945) la nomme *Aglaé*, tandis que d'autres donnent pour femme à Vulcain *Vénus*. Homer. *Odyss.* Θ, 267 sqq.; Plutarch. *de Musica*, t. X, p. 652, ed. Reiske; Apul. *Metam.* VI, 5. Aphrodite porte le titre d'aînée des Parques, qui souvent ne sont autres que les Charites. Paus. I, 19, 2. Les Parques d'ailleurs, associées au dieu qui goûte le repos après les fatigues de sa course annuelle ou diurne, font ressortir le sens infernal de cette composition.

chlamydes. Devant l'éphèbe assis est une jeune fille debout, vêtue d'une tunique talaire sans manches et tenant à la main un *flabellum*. Dans le champ, on voit une large bandelette, une sphèra et une ouverture carrée ou fenêtre. On pourrait reconnaître ici les deux *Dioscures* et *Hélène;* l'un d'eux se repose tandis que son frère va se mettre en route pour voyager.

PLANCHE L.

La peinture reproduite sur notre pl. L fait la décoration d'une *hydrie* (f. 90) à figures noires, qui a été publiée déjà par M. Gerhard dans son *Choix de Vases grecs* (1).

Apollon, AΓOLONOS (*rétrograde*) monte sur un quadrige. Le dieu est jeune et imberbe; il est vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau. Il saisit les rênes, tandis que sa sœur *Artémis,* APTEMIΔOS s'approche de lui pour lui apporter la cithare. La déesse est vêtue d'une tunique talaire, dont les manches ouvertes sont retenues par une rangée de boutons. Derrière Artémis paraît *Hermès,* HEPMOV, reconnaissable à son pétase, à sa chlæna et à ses endromides. Il dirige ses pas à droite, du côté vers lequel vont s'avancer les chevaux, tandis qu'il retourne la tête à gauche vers Apollon, auquel il présente de la main droite, levée à la hauteur de sa tête, une large fleur épanouie, qui paraît être une *rose* (ῥόδον), comme sur les médailles de l'île de Rhodes, plutôt que la fleur de l'héliotrope. A la tête des chevaux est *Latone,* LETOVS (2) debout, vêtue d'une tunique talaire et la tête recouverte d'un ample voile noir. Ses regards sont dirigés à droite, tandis que ses pieds sont tournés à gauche et opposés à ceux des quatre chevaux du char.

(1) *Vasenbilder,* Taf. XX und XXI. Collection de Witte, autrefois de la collection Durand. *Cat.* n° 14. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1835, p. 165.

(2) On a plus d'un exemple, sur les vases peints, de noms écrits au génitif. Cf. *supra,* p. 74.

Ici Apollon célèbre sa victoire sur les Géants et le serpent Python; il monte dans le quadrige pour commencer sa course céleste et porter la lumière aux mortels; sa sœur lui présente la cithare sur laquelle il va moduler ses chants de triomphe; cet instrument peut aussi être considéré comme un symbole de l'harmonie qui préside aux mouvements des astres, dans l'organisation de l'univers. *Hermès* avec son pétase blanc est le précurseur du jour; il annonce l'approche de la lumière. Sur plusieurs vases, le dieu messager précède les chevaux de l'Aurore (1). Enfin, *Latone,* qui est la personnification de la Nuit, avec son grand voile noir (κυανός) (2), indique par sa pose, ἀποστροφία, par ses pieds tournés vers le char, la méta, καμπτήρ, κάμπτριον, autour de laquelle tournent les chars dans les jeux publics. Ceci est une indication du mouvement révolutif des astres (3). La pose de Latone peut également faire allusion à la retraite des ténèbres qui couvrent la terre et cèdent la place à la lumière du jour (4).

La frise qui règne au-dessus du grand tableau de la pl. L représente deux quadriges qui s'avancent l'un contre l'autre, et au milieu d'eux *Iris,* ΙΡΙΣ vêtue d'une tunique courte et distinguée par de grandes ailes (5). Ici *Iris* peut être prise dans le sens d'Éris, qui excite la discorde entre les combattants, ou bien Iris ne serait-elle pas plutôt la déesse qui pacifie, la même qu'Iréné, qui cherche à réconcilier les guerriers prêts à se porter des coups mortels? Dans ce cas, l'image de la frise répondrait pour le sens aux idées exprimées dans le grand tableau. Les deux quadriges qui s'avancent pour se combattre représenteraient les luttes des forces élémentaires, déjà rappelées par le combat d'Apollon contre le dragon; Iris figurerait comme la puissance qui rétablit l'ordre et l'harmonie dans la marche des corps célestes.

(1) Voyez Passeri, *Pict. in Vasc.* tab. CCLXXIV; Millin, *Vases peints,* II, pl. XXXVII; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXXIV; Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. III, 4.

(2) Hésiode (*Theogon.* 406) donne à *Latone* l'épithète de Κυανόπεπλος.

(3) Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 27.

(4) Cf. *supra*, p. 13 et 14.

(5) Gerhard, *Flugelgestalte,* Taf. II, 6.

PLANCHE L A.

La pl. L A reproduit la moitié de l'extérieur d'une belle coupe (f. 103) à figures rouges, du Musée de Berlin (1), publiée avant nous par le baron de Stackelberg (2).

Nous voyons ici *Apollon* jeune placé sur le quadrige et dirigeant sa marche de droite à gauche. Le dieu est couronné de laurier, et tient d'une main les rênes des chevaux et de l'autre le fouet (μάστιξ). *Diane* apporte à son frère la cithare dont elle tire d'avance des sons harmonieux pour célébrer la victoire d'Apollon (3); la déesse est vêtue d'une double tunique sans manches; ses cheveux sont entourés d'un cécryphale. Devant les chevaux marche *Mercure*, vêtu d'une tunique courte et d'une chlæna, et chaussé d'endromides; son pétase est rejeté derrière ses épaules et sa tête est ceinte d'une couronne de myrte; dans sa main gauche est le caducée. Enfin, derrière le char, *Latone* ou plutôt *Déméter* Sélasphore debout tient une couronne qu'elle va poser sur la tête du jeune vainqueur. Sa tunique talaire et son ample péplus indiquent une déesse mère, ainsi que le large diadème qui entoure sa tête.

Tout ici rappelle la scène de la planche précédente. Apollon figure comme un vainqueur aux jeux publics qui, arrivé au terme de sa course, reçoit la couronne, récompense de ses succès.

Le revers de cette peinture montre un sujet nuptial. On y voit un éphèbe couronné de laurier qui conduit par le bras une jeune fille voilée, suivie d'une femme portant un flambeau allumé. Devant le couple marche *Apollon* lyricine, et sous un portique se tient debout pour recevoir les deux époux, *Déméter* Sélasphore, portant deux torches allumées. On pourrait rapprocher ce sujet de celui d'une pyxis du Musée du

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* n° 1028.

(2) *Die Graeber der Hellenen*, Taf. XLII.

(3) Cf. l'*Artémis Hymnia*, de notre pl. VII et *supra*, p. 23 et 24.

Louvre, publiée par Millingen (1), et d'une coupe d'Hiéron du Musée de Berlin, sur laquelle on voit *Pâris* qui conduit *Hélène* en présence de *Ménélas* et de plusieurs autres personnages (2).

Le baron de Stackelberg (3) reconnaissait dans les deux sujets peints à l'extérieur de cette coupe du Musée de Berlin, la victoire de Pélops et son mariage avec Hippodamie.

Dans l'intérieur de la coupe, on voit *Hercule* présentant une branche d'olivier sauvage à *Jupiter,* représentation qui fait allusion à l'institution des jeux olympiques (4).

Une hydrie à figures rouges du Musée Grégorien (5) montre *Apollon* sur le quadrige et *Diane* debout qui lui apporte la cithare. Devant les chevaux est placée une déesse jeune armée de deux torches allumées; c'est encore ici *Déméter* Sélasphore ou bien l'*Aurore* elle-même, comme nous aurons occasion de le faire voir quand nous nous occuperons des représentations d'*Hélius* et de l'*Aurore.* Le sujet peint sur l'hydrie du Musée Grégorien mérite d'être rapproché des peintures reproduites sur nos pl. L et L A.

PLANCHE LI.

L'invention de la lyre et la dispute pour la possession de cet instrument sont racontées de la manière suivante :

Le mont *Chélydoréa,* en Arcadie, est voisin du mont Cyllène. Hermès y trouva une tortue qu'il prit entre les mains; puis, en ayant vidé la carapace, il y fixa deux cornes de taureau et y tendit, en les attachant

(1) *Vases grecs,* pl. XLIV.

(2) *Cat. étrusque*, n° 129; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke, Neuerworbene Denkmæler,* n° 1766; Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 162.

(3) *Die Græber der Hellenen*, S. 35, folg.

(4) Cf. Panofka, *Zeus Basileus und Herakles Kallinikos, siebentes Programm zum Berliner Winckelmannsfest*, 1847, Taf. n°s 1, 2, 3.

(5) *Mus. etr. Gregorianum*, II, tab. XIV, 3.

à une sorte de joug, des cordes faites avec les boyaux des bœufs qu'il avait volés à Apollon. Il parvint ainsi à former la lyre à trois ou à sept cordes. Il inventa aussi le plectrum pour tirer des sons de l'instrument qu'il venait de fabriquer. Apollon étant survenu sur ces entrefaites pour réclamer les bœufs qui lui avaient été enlevés, entendit les accords harmonieux qu'Hermès tirait de la lyre. Charmé par ces sons, il voulut avoir l'instrument, et consentit à céder en échange ses bœufs à Hermès (1).

Les poëtes et les mythographes anciens ne sont pas d'accord sur la nature de l'instrument inventé par Mercure; les uns lui attribuent l'invention de la lyre, les autres celle de la cithare; quelquefois il est dit qu'Hermès inventa ces deux instruments de musique, si voisins l'un de l'autre par la forme et par la manière d'en jouer (2).

Suivant une autre tradition, Mercure aurait inventé la lyre et Apollon la cithare, et c'est pourquoi, dans l'Altis, à Olympie, il y avait un autel consacré en commun à Apollon et à Mercure (3).

Dans l'hymne homérique adressé à Mercure, le dieu de Cyllène qui inventa la lyre et vola les bœufs d'Apollon, est encore un petit enfant, tradition dont on ne retrouve pas de traces sur les vases peints, du moins quant au mythe de l'invention de la lyre, car, pour ce qui regarde l'enlèvement des bœufs, une magnifique coupe du Musée Grégorien (4)

(1) Homer. *Hymn. in Merc.* 24 sqq.; Paus. VIII, 17, 4; Apollod. III, 10, 2; Philostrat. *Imag.* I, 10 et 26; Diodor. Sicul. I, 16; V, 75; Lucian. *Dialog. Deorum*, VII, 4; Hygin. *Astron.* II, 7. Cf. Antonin. Lib. *Metam.* XXIII; Ovid. *Metam.* II, 683 sqq.

(2) Diodor. Sicul. III, 59; Homer. *Hymn. in Merc.* 506—10. Sur un disque de bronze de la collection de M. le duc de Blacas, on voit Hermès qui, ayant déjà fait la lyre, s'occupe de fabriquer la cithare. La lyre déjà achevée est posée contre un piédestal qui supporte un sphinx. Mazois, *Ruines de Pompéi*, vignette à la fin de l'avertissement de la II[e] partie, p. 2.

(3) Paus. V, 14, 6. D'autres attribuent l'invention de la cithare à *Orphée*, à *Linus* ou à *Amphion*. Plutarch. *de Musica*, t. X, p. 651, ed. Reiske; Plin. *H. N.* VII, 56, 57. Cf. *supra*, p. 33.

(4) II, tab. LXXXIII, 1. Cf. *Rheinisches Museum neue Folge*, I, 1841, S. 123. M. Panofka (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 188) a aussi fait remarquer cette singulière contradiction entre l'âge de Mercure et les actions qui lui sont attribuées.

montre le jeune Hermès couché dans son berceau près des troupeaux qu'il a volés à Apollon.

Dans les récits relatifs à l'invention de la lyre et de la cithare, il n'est pas question d'une lutte entre les deux divinités. Cependant Pausanias (1) dit que sur le mont Hélicon, il avait vu un groupe de bronze fait par Lysippe et qui représentait *Apollon et Mercure se disputant la lyre.*

M. Panofka, dans un savant article inséré dans les *Annales de l'Institut archéologique* (2), a examiné les diverses traditions relatives à ce mythe, et en a résumé les circonstances dans les conclusions suivantes : « 1° Il a existé en Grèce, et particulièrement en Arcadie, un premier « état religieux où l'invention et l'usage de la lyre appartenaient exclusi- « vement à Mercure. 2° A une époque postérieure, Apollon, dieu plus « récent, ayant reçu le même instrument pour symbole, a été censé « être redevable de ce don à Mercure, l'ancien et incontestable posses- « seur de la lyre. 3° A mesure que le culte d'Apollon a acquis plus d'em- « pire, on a dû chercher à effacer le rapport d'infériorité que le premier « mythe attribuait à Apollon à l'égard de Mercure. De là la tradition « contraire aux précédentes que l'hymne d'Homère nous a conservée. « 4° Enfin, ce qui était d'abord un don volontaire d'un dieu ancien à « un dieu nouveau, après être devenu dans l'intervalle une lutte entre « deux forces égales, a fini par se résoudre en un partage paisible. Il « est tout simple que Pausanias désigne par le nom d'hellénique la plus « récente des traditions. »

La peinture reproduite sur notre pl. LI décore la face principale d'une *amphore de Nola* (f. 66), à figures rouges qui de la collection Durand a passé dans le Musée Britannique (3). Nous voyons ici *Apollon* jeune couronné de laurier, assis sur un rocher. Le dieu n'a pour tout vêtement qu'un manteau qui, enveloppant la partie inférieure de son

(1) IX, 30, 1. Καὶ Ἀπόλλων χαλκοῦς ἐστὶν ἐν Ἑλικῶνι καὶ Ἑρμῆς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας.

(2) Tom. II, p. 185 et suiv.

(3) *Cat. Durand*, n° 64. Voy. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. I, pl. V, 1.

corps, laisse nus sa poitrine et son bras droit. De la main gauche, Apollon touche les cordes de la lyre, de la droite il tient le plectrum. Devant le dieu jeune paraît *Hermès* debout, dans toute la vigueur de l'âge, avec une barbe touffue. Il est vêtu d'une tunique courte et d'une chlæna. Dans sa main droite, abaissée vers la terre, est le caducée (1).

Nous avons déjà fait observer que dans l'hymne homérique, Mercure le voleur des bœufs d'Apollon est un enfant que Maïa, sa mère, cache dans son berceau, au moment où Apollon se présente à la grotte de Cyllène pour y chercher ses troupeaux. Ici, au contraire, l'inventeur de la lyre est un dieu vénérable; suivant l'opinion de M. Panofka (2), la peinture que nous avons sous les yeux retrace la tradition arcadienne dans laquelle Hermès était regardé comme un dieu plus ancien qu'Apollon.

Il faut remarquer ici l'attitude de Mercure, dont la physionomie exprime la satisfaction. On dirait qu'il écoute avec plaisir les accords harmonieux que son rival tire d'un instrument qu'il n'avait pas inventé. Apollon lui-même paraît charmé d'avoir trouvé un mode de musique plus suave, plus doux que ne l'était la musique primitive des bergers de l'Arcadie.

Sur un oxybaphon à figures rouges du Cabinet ducal de Gotha, on voit *Hermès*, ΕΡΜΗΣ, lyricine assis sur un rocher et autour trois satyres capripèdes qui dansent (3). Ces satyres rappellent évidemment l'Arcadie, centre du culte de Pan, pays dans lequel Mercure était né (4) et où il avait inventé la lyre. Sans le nom d'*Hermès* tracé au-dessus de la tête du personnage lyricine, on prendrait ce dieu pour Apollon lui-même (5).

La pose d'Apollon, dans la peinture reproduite sur la pl. LI, rappelle

(1) Sur un bas-relief publié par Guattani (*Mon. ined. per l'anno* 1805, tav. XXXIV) on voit *Apollon* assis sur un rocher et *Mercure* jeune qui lui offre la lyre.

(2) *L. cit.* p. 188, 189. L'intérieur d'une coupe de Vulci, à figures rouges, montre Hermès portant la lyre. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, IV, pl. XXXIII.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* IV, pl. XXXIV.

(4) Homer. *Odyss.* Ω, 1 et *ibi* Schol.; Apollod. III, 10, 2; Serv. *ad* Virg. *Æn.* IV, 252 et *ad Georg.* I, 335.

(5) Cf. le groupe Borghèse qui représente Apollon et Mercure. Lenormant, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. II, p. 168.

celle de Pâris assis sur les rochers du mont Ida, au moment où Hermès se présente devant lui pour lui amener les trois déesses qui se disputent le prix de la beauté. Ceci n'a rien qui doive étonner, puisque Pâris, comme M. Panofka (1) l'a démontré, n'est autre chose qu'une des nombreuses formes héroïques d'Apollon.

Le revers de l'amphore que nous venons d'examiner montre un éphèbe drapé qui s'appuie sur un bâton tortu ; c'est peut-être *Arcas*.

PLANCHE LII.

La peinture de la planche LII est tracée au revers de celle que nous avons publiée dans le premier volume de ce recueil, pl. XL, et dans laquelle on voit *Vulcain* et *Minerve*. Ces deux peintures font la décoration extérieure d'une *cylix* (f. 101) à figures rouges de la collection de M. le duc de Luynes (2). Ici on voit une lutte violente entre *Mercure* et *Apollon*. Le jeune dieu s'est déjà emparé de la lyre et veut l'emporter, tandis que, de son côté, Mercure s'efforce de la retenir. Les deux divinités sont nues, à l'exception d'une ample chlæna qui flotte sur leurs épaules. Le dieu de l'Arcadie est barbu, mais aucun attribut ne le caractérise. Une simple bandelette entoure les cheveux des deux adversaires; ceux d'Apollon tombent en longues tresses sur ses épaules.

Tout dans ce groupe semble rappeler celui du mont Hélicon, décrit par Pausanias (3). Mais ce qui est encore à remarquer, c'est que ce groupe offre tous les caractères qu'on retrouve dans les groupes érotiques, soit de Jupiter et de Ganymède (4), soit d'autres personnages, tels que Marsyas et Olympus (5). Il est évident pour nous qu'Hermès joue ici le rôle

(1) *Ann. de l'Inst. arch.* t. V, p. 343 et suiv.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* I, pl. IX, 2 ; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXVII.

(3) *Supra*, p. 155.

(4) Voy. notre premier volume, p. 36 et 316.

(5) Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* tom. XVII, p. 60 et suiv.; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. XCIV, 2.

d'*Éraste.* L'inscription HOΓAIϟ KALOϟ répétée deux fois dans le champ de la peinture confirme cette observation.

Un curieux hermès à trois faces conservé au Vatican (1), montre au-dessous de Bacchus barbu et ithyphallique, Apollon lyricine sous une forme juvénile. Ce marbre rapproché de la peinture de la pl. LII fournit un nouvel argument en faveur de notre explication.

La coupe que nous examinons offre donc deux scènes érotiques. D'un côté, *Minerve* fuyant devant l'ardeur de *Vulcain;* de l'autre, *Apollon* repoussant la violence de *Mercure.*

Brœndsted (2) a proposé pour explication du sujet de cette peinture *Hercule qui s'efforce d'arracher la lyre à Apollon.* Mais cette interprétation ne peut guère être admise, car elle n'est appuyée sur aucun texte ancien. On peut voir, dans le premier volume de notre recueil (3), la réfutation de l'opinion du savant Danois qui reconnaissait dans les deux personnages de Vulcain et de Minerve, peints sur une des faces de cette belle coupe, *Hercule malade, à qui la Pythie refuse de prédire l'avenir.*

M. le duc de Luynes (4) admet l'explication de M. Panofka, pour le sujet de notre pl. LII.

L'intérieur de cette précieuse coupe, qui se distingue par la finesse du dessin, montre une ménade debout, tenant le thyrse.

PLANCHE LIII.

La peinture inédite que nous publions sur notre pl. LIII, est tracée à l'intérieur d'une grande *cylix* (f. 103) de Vulci, à figures rouges. Cette cylix appartient à M. Ludovic Vitet, qui a bien voulu nous permettre d'enrichir notre recueil de ce curieux monument.

(1) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XLI.

(2) *Voyages et recherches dans la Grèce*, II, p. 299, note 5.

(3) P. 111.

(4) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, p. 15.

Ici nous voyons *Apollon* et *Mercure*, sous la forme de deux éphèbes, à cheveux courts, la tête ceinte d'une bandelette. Le dieu de l'Arcadie est vêtu d'une chlæna; son pétase retombe derrière sa tête sur ses épaules. Le caducée, qui s'est échappé de ses mains, a glissé à terre et se voit entre ses jambes. Le dieu arrive en courant rapidement à la poursuite de son rival et étend les deux mains pour le saisir. Quant à *Apollon*, il paraît étonné de cette violence. Debout et dans une attitude calme quoique ses pieds indiquent le mouvement, il retourne la tête vers Mercure. Dans sa main droite est la lyre; la gauche ouverte et étendue semble indiquer un geste de surprise ou de reproche. Apollon n'a pour tout vêtement qu'un simple manteau qui laisse nu le buste et enveloppe seulement le bras gauche et toute la partie inférieure du corps.

Nous avons rappelé au sujet de la pl. LI (1) l'analogie de Pâris avec Apollon. Ici Hermès paraît comme psychopompe; il court à la suite d'Apollon, absolument comme il poursuit Pâris sur un stamnus à figures rouges publié par M. Gerhard (2). Apollon semble plongé dans des idées de tristesse, circonstance qui rappelle le jeune Linus, éromène d'Apollon (3), et qui fut tué par le dieu, parce qu'il avait osé soutenir une lutte avec lui dans l'art de la musique (4).

Il faut se rappeler aussi que tous les sujets qui représentent des poursuites ont un sens funèbre. Le jeune poëte qui fuit l'approche d'Hermès psychopompe est l'image du jeune homme enlevé prématurément par la mort.

Sur une charmante amphore de Nola, de la collection de M. le duc de Luynes, on voit une autre représentation encore inédite de la dispute de la lyre. *Hermès* est barbu, armé de son caducée et chaussé d'endromides ailées. Il s'élance à la poursuite d'*Apollon*, qui fuit à son approche; mais Hermès le saisit déjà par le bras droit. Le dieu se retourne; il est jeune et tient de la main gauche la lyre qu'il a enlevée à l'inventeur de cet instrument. Au revers de cette lutte est figuré un personnage

(1) *Supra*, p. 157.

(2) *Vasenbilder*, Taf. CLXXIV *und* CLXXV; cf. *Cat. étrusque*, n° 130.

(3) *Supra*, p. 44.

(4) Paus. IX, 29, 3; Eustath. *ad* Hom. *Iliad.* Σ, p. 1163.

barbu et drapé, armé d'un bâton, dont la pose rappelle naturellement les figures des pédotribes ou pédonomes. C'est peut-être *Acacus*, le pédagogue d'Hermès (1).

L'extérieur de la cylix de M. Vitet montre d'un côté *Achille* en proie à la douleur, qui se lamente après la mort de Patrocle, et de l'autre côté, les *Myrmidons* qui s'arment à l'appel de leur chef pour fondre sur les Troyens et venger la mort de l'ami d'Achille.

PLANCHE LIV.

La peinture reproduite sur la pl. LIV décore les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges de la collection de M. le duc de Blacas (2). Le savant interprète des vases de M. le duc de Blacas, M. Panofka, reconnaît dans cette composition *Apollon Nomius*, gardant les troupeaux du roi Admète. On sait qu'Apollon, chassé de l'Olympe à cause du meurtre des Cyclopes (3), ou pour avoir tué le serpent Python (4), fut obligé de passer un an d'exil sur la terre. Pendant ce temps, il se mit au service du roi Laomédon, dont il faisait paître les troupeaux au pied du mont Ida (5); ou bien, suivant une autre tradition, il se rendit en Thessalie, et alla garder les troupeaux du roi Admète, qui paissaient dans la vallée de Tempé, sur les bords du fleuve Amphrysus (6). D'autres disent qu'il se mit volontairement au service du roi de Phères, par amour pour Admète (7). Quoi qu'il en soit, ici *Apollon*

(1) Paus. VIII, 36, 6. Ou bien *Choricus*, roi d'Arcadie. Serv. *ad* Virg. *Æn.* VIII, 138.

(2) Panofka, *Musée Blacas*, pl. XXIV.

(3) Apollod. III, 10, 4; Hygin. *Fab.* 49.

(4) Schol. *ad* Euripid. *Alcest.* 1. Cf. Spanheim *ad* Callimach. *Hymn. in Apoll.* p. 110.

(5) Homer. *Iliad.* Φ, 448, et *ibi* Schol.; Paus. VII, 20, 2. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 220.

(6) Euripid. *Alcest.*, 8 sqq.; Apollod. I, 9, 15; III, 10, 4; Tibull. II, *Eleg.* 3, 11. Cf. Virg. *Georg.* III, 2, et *ibi* Serv.

(7) Callimach. *Hymn. in Apoll.* 49; Ovid. *Heroïd. Ep.* V, 151; Rhianus *ap.* Schol. *ad* Euripid. *Alcest.* 1.

paraît couronné de laurier et enveloppé d'un manteau; il s'appuie sur le pedum. Devant lui est un taureau, sur le dos duquel, par une inadvertance du peintre, s'élève un palmier. On ne peut guère expliquer d'une autre manière cette singulière façon de figurer un arbre qui, d'après les règles du dessin, devrait être placé derrière le taureau et reparaître entre les jambes de l'animal (1). A droite, est un éphèbe monté sur un cheval; il est couronné aussi de laurier et enveloppé dans un manteau qui le serre étroitement et couvre ses bras, tandis que ses jambes restent à découvert. Ce second personnage est sans aucun doute *Admète*.

Apollon et Admète figurent dans cette composition comme un couple de deux éphèbes, analogue à celui de Castor et Pollux (2). Le nom d'Admète (Ἄδμητος) signifie en grec l'*indomptable,* l'*infatigable* ou l'*indompté;* c'est une épithète très-convenable pour l'astre qui éclaire le monde. Admète en se rapprochant ainsi d'Apollon, doit aussi participer de son caractère et de ses fonctions. C'est dans le même sens que l'épithète de Παλαίμων (3), attribuée à Hercule, peut convenir à un dieu solaire.

Pélias avait promis de donner sa fille en mariage à celui qui lui amènerait un char attelé d'un lion et d'un sanglier. Apollon, à la prière d'Admète, attela ces deux animaux à un char, et Admète l'ayant présenté à Pélias obtint la main de sa fille (4). Sur le trône de l'Apollon Amycléen, était représenté Admète attelant un lion et un sanglier (5). Une belle bague d'or de travail étrusque, faisant partie de la collection de M. le chevalier P. Campana, à Rome, montre Admète conduisant lui-même le char traîné par ces deux animaux; un personnage à quatre ailes, probablement Hermès, marche devant le char (6).

(1) Les vases peints montrent d'ailleurs d'autres exemples de cette négligence dans l'exécution des détails. Il arrive même que, dans les peintures d'un style soigné, on remarque des négligences de ce genre, à plus forte raison doit-on en rencontrer dans les peintures d'une exécution négligée, telle qu'est celle du vase que nous publions.

(2) Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 73.

(3) Lycophr. *Cassandr.* 663 et *ibi* Tzetzes.

(4) Apollod. I, 9, 15; Hygin. *Fab.* 50 et 51.

(5) Paus. III, 18, 9. Ἄδμητός τε ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἅρμα κάπρον καὶ λέοντα.

(6) Abeken, *Mittel-Italien*, Taf. VII, 6.

PLANCHE LV.

Les sujets qui retracent la lutte d'*Apollon* et de *Tityus* ne sont guère connus que depuis peu d'années et surtout depuis les mémorables fouilles de Vulci.

Tityus était fils de Jupiter et de la nymphe Élara, fille d'Orchomenus (1). Élara étant prête d'accoucher, Jupiter, qui craignait la jalousie de Junon, la cacha dans l'intérieur de la terre. Là, elle mit au monde un fils nommé Tityus, qui était d'une taille prodigieuse et que Jupiter fit sortir des entrailles de la terre, naissance qui rappelle tout à fait celle des dieux Paliques de la Sicile, et la légende qu'on racontait à propos de Thalia leur mère (2). C'est à cause de cette origine que Tityus est nommé quelquefois fils de la Terre (3).

Latone passant par Panopée, dans la Phocide, pour se rendre à Pytho ou Delphes, fut attaquée par *Tityus*, qui voulut lui faire violence ; mais la déesse appela à son secours ses enfants, qui accoururent aussitôt et tuèrent Tityus à coups de flèches (4). De là l'épithète de Τιτυοκτόνοι donnée à Apollon et à Diane (5).

La vengeance des dieux ne s'arrêta point là : car, dans les enfers, le géant subit une punition terrible. Il était étendu par terre, son corps

(1) Pherecyd. *ap.* Apollod. I, 4, 1, et *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 761; Etym. M. *v.* Ἀλέρα.

(2) Cf. le premier volume de ce recueil, p. 162 et suiv.

(3) Γαιήϊος υἱός. Homer. *Odyss.* H, 324; Eustath. *ad l. l.* p. 1582. Γηγενής. Pherecyd. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 761.

(4) Homer. *Odyss.* Λ, 579 sqq.; Strab. IX, p. 422 et 423; Suid. *v.* Τιτυός; Nonn. *Dionysiac.* II, 307 sqq.; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* H, p. 1581, et *ad Odyss.* Λ, p. 1699 et 1700; Schol. *ad Odyss.* H, 324; Hygin. *Fab.* 55; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* XI, 12. Suivant quelques mythographes, ce fut *Artémis* qui fut exposée à la violence de *Tityus*. Euphorion *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 181. Le tombeau de Tityus se voyait dans les environs de Panopée. C'était un tertre fort élevé qui avait un stade de tour. Paus. X, 4, 4.

(5) Callimach. *Hymn. in Dianam,* 110; Pseud. Orph. *Hymn.* XXXIV, 1, ed. Hermann.

occupait un espace de neuf plèthres ; deux vautours ou des serpents, pénétrant dans ses entrailles, lui rongeaient sans cesse le foie (1).

La peinture reproduite sur notre pl. LV décore les deux faces d'une belle *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, autrefois de la collection Durand, aujourd'hui au Musée Britannique (2). C'est aux découvertes de Vulci qu'on doit cette amphore. On voit ici *Apollon*, qui accourt à la défense de sa mère. Le dieu est jeune et imberbe ; il est nu, à l'exception d'une chlamyde brodée jetée sur ses épaules. Sa tête est ceinte d'une couronne de laurier, et ses longs cheveux, relevés par derrière, forment le nœud appelé κρωβύλος (3). D'une main tendue en avant il porte l'arc, de l'autre il saisit une flèche qu'il tire de son carquois. Outre ces armes, il porte une épée suspendue à un baudrier, particularité qui rappelle l'épithète de χρυσάορος qu'Homère (4) donne à Apollon.

Déjà *Tityus*, percé de deux flèches, est renversé aux pieds de *Latone*. Le géant est barbu ; son corps est nu, à l'exception d'une ample chlæna, qui retombe le long de son dos. Ses cheveux, disposés à peu près comme ceux d'Apollon, sont ceints d'une bandelette. Quoique blessé, *Tityus* veut retenir d'une main le péplus de la déesse ; de l'autre il semble reprocher à Apollon sa cruauté en lui montrant les blessures qu'il lui a faites.

Latone est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus relevé en partie sur sa tête (5). Elle cherche à se dégager des mains de son ravisseur, tout en retenant les extrémités de son voile. Une large bandelette entoure ses cheveux ; des bracelets et des boucles d'oreille complètent sa parure.

(1) Homer. *Odyss.* Λ, 575-80 et *ibi* Schol. ; Virg. *Æn.* VI, 595-600 et *ibi* Serv. ; Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* I, 97 ; Hygin. *Fab.* 55 ; Ovid. *Metam.* IV, 456 sqq. ; *Ep. ex Ponto*, I, 2, 41 ; Tibull. I, 3, 75 ; Propert. *Eleg.* III, 3, 66 ; Lucret. *de Rerum Nat.* III, 997 sqq. ; Senec. *Thyest.* 9 sqq. ; *Hippolyt.* 1233 sqq. ; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* XI, 12. Selon Suidas (*v.* Τιτυός) son foie était perforé de traits.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* tom. I, pl. XXIII ; *Cat. Durand*, n° 18.

(3) Schol. *ad* Thucyd. I, 6.

(4) *Iliad.* E, 509 ; O, 256 ; *Hymn. in Dianam*, X, 3, ed. Ilgen.

(5) Cf. sur le voile de Latone, *supra* p. 13, 14, 151.

La lutte de Tityus et d'Apollon doit être comparée avec celle du même dieu contre Python, le fils de Gæa, qui voulut s'emparer de l'oracle de Delphes (1). Latone n'est pas différente de Gæa, comme nous avons eu plusieurs fois occasion de le dire (2), et Gæa avait rendu des oracles à Delphes bien longtemps avant l'arrivée d'Apollon (3). Le nom de *Tityus* rappelle naturellement celui de *Titan;* de plus la lutte d'Apollon et du fils d'Élara fait souvenir de la lutte de Cronus avec son père Titan (4), et de celle de Jupiter avec les Titans, les mêmes que les Géants (5). Suivant une tradition qui nous a été conservée par Hygin (6), ce fut Jupiter qui foudroya Tityus, au moment où il voulait faire violence à Latone. Apollon lui-même n'est pas différent de Jupiter qui, comme le Zeus Ἑλλάνιος de Syracuse ou le *Vejovis* des Latins, paraît imberbe sur les monnaies grecques et consulaires (7). Ainsi, d'après ces considérations, la lutte d'Apollon et de Tityus doit être regardée comme une lutte entre deux frères. Rappelons-nous aussi qu'Apollon prend le surnom de Pythius après sa victoire sur le dragon. C'est une lutte des forces élémentaires, tout comme celle qui est exprimée par le combat contre le serpent Python. Remarquons, de plus, que les Géants anguipèdes rappellent par leur forme la nature même du dragon (8).

Sur le trône d'Apollon, ouvrage de Bathyclès à Amyclæ, dans la Laconie, on voyait Apollon perçant Tityus de ses flèches, et Artémis auprès de son frère (9).

(1) Paus. X, 6, 3. Cf. *supra* p. 91 et 113, note 2.

(2) *Supra*, p. 13, 97, 138.

(3) *Supra*, p. 88, 94. Cf. la belle médaille frappée au nom des Amphictyons, et qui montre d'un côté la tête de Cérès couronnée d'épis, de l'autre Apollon couronné de laurier assis sur l'omphalos, tenant une branche de laurier et ayant près de lui la cithare et le trépied. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, I. vignette du titre et p. 113 et suiv. Cf. Mionnet, II, p. 96, n° 21. et *Recueil de planches*, pl. LXXII, 5.

(4) Lactant. *Div. Instit.* I, 14.

(5) Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 15 et 16.

(6) *Fab.* 55.

(7) Eckhel, *D. N.* I, p. 244; Morell. *Fam. Vibia*, tab. II, 2. Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 25 et 49.

(8) Cf. Fr. G. Schwartz, *de ant. Apollinis Natura*, p. 33.

(9) Paus. III, 18, 9. Τιτυὸν δὲ Ἀπόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις.

Parmi les offrandes consacrées à Delphes, il y avait des statues dédiées par les Cnidiens : elles représentaient Triopas, le fondateur de Cnide, debout près d'un cheval ; Latone, avec Apollon et Diane lançant leurs flèches contre Tityus, déjà percé de plusieurs traits (1).

Triopas, le fondateur de Cnide, était roi de Dotium, en Thessalie, et c'était de ce pays qu'il était parti pour conduire une colonie à Cnide (2). La ville de Panopée, où régnait Tityus (3), avait été fondée par Phlégyas (4), originaire de Dotium, et nommé fils de la nymphe Dotis (5). Ainsi les Cnidiens et les Phlégyens ayant une origine commune, on comprend pour quelle raison la statue de Triopas était accompagnée à Delphes de celles d'Apollon et de Diane, punissant Tityus de son insolence envers Latone.

Millingen (6), qui a rassemblé toutes les traditions connues sur le mythe de Tityus et de Latone, a fait ressortir les rapports qui existent entre l'attentat, ainsi que le supplice de Tityus, qui était Phlégyen, et l'entreprise impie des Phlégyens contre le temple de Delphes (7). Nous aurons occasion de revenir sur ces traditions dans l'explication des pl. LIX et LX.

La chlæna brodée par Athéné et donnée par la déesse à Jason, était enrichie, d'après la description d'Apollonius de Rhodes (8) de divers sujets mythologiques; on y voyait, entre autres, Apollon tirant des flèches contre Tityus, pour venger l'insulte faite à Latone.

Il faut remarquer, dans la peinture que nous avons sous les yeux, que Tityus retient Latone par son voile. Or, c'est un des faits mentionnés par les poëtes qui ont peint la passion du fils d'Élara pour la mère d'A-

(1) Paus. X, 11, 1. Κνίδιοι δὲ ἐκόμισαν ἀγάλματα ἐς Δελφούς, Τριόπαν οἰκιστὴν τῆς Κνίδου παρεστῶτα ἵππῳ, καὶ Λητὼ καὶ Ἀπόλλωνά τε καὶ Ἄρτεμιν ἀφιέντας τῶν βελῶν ἐπὶ Τιτυόν· τὰ δὲ καὶ τετρωμένος ἐστὶν ἤδη τὸ σῶμα.

(2) Diodor. Sicul. V, 61; Callimach. *Hymn. in Cerer.* 24 sqq.; Steph. Byzant. *v.* Δώτιον.

(3) Strab. IX, p. 422.

(4) Paus. IX, 36, 1; X, 4, 1.

(5) Apollod. III, 5, 5; Homer. *Hymn. in Æsculap.* XXVII, 3, ed. Ilgen.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.* t. II, p. 225 et suiv. Cf. sur le mythe de Tityus, K. O. Müller, *Dorier,* I, S. 322 folg.

(7) Paus. IX, 36, 2.

(8) *Argon.* I, 759 sqq.

pollon (1). Nonnus (2) ajoute même que le géant déchira le péplus de la déesse.

PLANCHE LVI.

La grande et belle composition gravée sur notre pl. LVI décore une des faces d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures rouges, autrefois de la collection de M. le vicomte Beugnot, aujourd'hui dans celle de M. Williams Hope (3). Nous voyons ici le géant *Tityus,* barbu et entièrement nu, qui enlève dans ses bras *Latone,* LETOVϟ (*rétrograde*). La déesse est vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus dont elle relève une des extrémités. Des sandales sont attachées à ses pieds. Quoique serrée étroitement dans les bras de son ravisseur, *Latone* oppose de la résistance. A gauche on voit *Apollon,* AΓOLLON, imberbe et nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde qui couvre son épaule et son bras gauche. Ses cheveux sont relevés par derrière et forment le nœud appelé κρωβύλος. D'une main, le dieu saisit le bras de sa mère, de l'autre il arrête Tityus. Derrière lui on voit son arc et son carquois. A droite est *Artémis,* nommée ici AIΔOϟ, vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus. Sa main droite levée témoigne sa surprise et son indignation. Dans sa main gauche, sont l'arc et une flèche. Ses cheveux relevés derrière la tête forment ce qu'on nomme le κόρυμβος (4). Latone et Diane ont des couronnes de laurier; celles qui entourent les cheveux d'Apollon et de Tityus sont formées d'une plante à vrilles, probablement le *smilax* (5). Dans le champ on lit trois fois le mot XAIPE, acclamation

(1) Nonn. *Dionysiac.* II, 307. Cf. Suid. *v.* Τιτυός.
(2) *L. cit.*
(3) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XXII; *Cat. Beugnot,* n° 4.
(4) Schol. *ad* Thucyd. I, 6.
(5) Athen. V, p. 198 E et les autres passages cités par M. Gerhard, *Vasenbilder*, Bd. I, S. 82 und 83.

adressée aux trois divinités delphiques et qui semble être un cri d'encouragement.

Dans le sujet reproduit sur la planche précédente, c'est Apollon seul qui punit la téméraire entreprise de Tityus. Ici Artémis intervient. En effet, selon Phérécyde (1), la sœur du dieu du jour prit part à ce châtiment; elle reçut le surnom de Τιτυοκτόνος (2), et nous avons vu (3) que sur le trône d'Amyclæ et dans les dons envoyés par les Cnidiens au temple de Delphes, Artémis figurait parmi les adversaires du géant.

Souvenons-nous encore ici de l'épithète de *Pythius,* que porte Apollon l'antagoniste de *Tityus.* Le groupe de Latone et du géant rappelle tout à fait celui de Pélée et de Thétis, sujet si fréquent sur les vases peints. Le nom de *Pélée* est un nom chthonien, à cause de la racine πῆλος, qui signifie *limon.* Le nom d'ΑΙΔΟϟ pour Αἰδώς, la *Pudeur,* donné à Artémis, rappelle l'épithète d'ἁγνή qu'Homère (4) donne à cette déesse, la *vierge* (παρθένος) par excellence. D'un autre côté, le nom d'ΑΙΔΟϟ par sa forme, peut aussi faire souvenir du nom d'*Hadès* (ᾍδης, Ἀΐδης, Ἀϊδονεύς), le souverain des enfers.

Remarquons aussi que les deux noms d'ΑΠΟLLΟΝ et d'ΑΙΔΟϟ sont écrits au nominatif, tandis que celui de LETOVϟ est au génitif (5). On a peu d'exemples sur les vases de ce mélange de noms écrits au nominatif, tandis que d'autres dans la même scène le sont au cas oblique (6).

(1) *Ap.* Apollod. I, 4, 1. Cf. Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* IV, 160.

(2) Callimach. *Hymn. in Dianam,* 110.

(3) *Supra,* p. 164 et 165.

(4) *Odyss.* E, 123; Σ, 201; Υ, 71. Cf. ce que l'un de nous a déjà dit sur le nom d'Αιδος, dans les *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 401, note 3; *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles,* t. X, part. II, p. 92. Cf. la statue de la *Pudeur* (ἄγαλμα τῆς Αἰδοῦς) consacrée par Icarius, le père de Pénélope. Paus. III, 20, 10.

(5) Voy. *supra,* p. 74 et 150. On peut citer encore parmi les vases à fig. noires : 1° une amphore de la collection Basseggio à Rome. Combat d'*Hector* contre *Ajax*, Αιατος (*sic rétrograde*); 2° une autre amphore de la même collection. *Hercule* portant le sanglier à *Eurysthée,* caché dans le pithos; à droite *Athéné,* à gauche *Artémis,* Αρτεμιδος καλος (*sic*).

(6) Voy. pour exemple la belle amphore d'Exéchias du Musée Grégorien, où les noms Αχιλεος τεσαρα (*sic*) et Αιαντος τρια

Peut-être, pour expliquer cette bizarrerie, faut-il réunir ensemble les mots dispersés sur la surface du vase et les lire de cette manière : Χαῖρε, Ἄπόλλον, χαῖρε· χαῖρε, Λητοῦς Αἰδώς. *Salut, ô Apollon, salut; salut (ô Diane), pudeur de Latone.* Ce serait alors comme une invocation aux deux divinités qui protégent la pudeur de leur mère. Seulement l'artiste, par un artifice ingénieux, aurait distribué les noms de manière à faire reconnaître Apollon, et à caractériser, par une épithète convenable, la déesse dont la chasteté était un des attributs essentiels.

Le revers de l'amphore publiée sur notre pl. LVI montre un sujet de la palestre (1). On y voit un pédotribe nommé ΣΟΤΙΝΟΣ et trois athlètes : le premier est un jeune discobole, ΧΑΡΕΣ ; le second est un éphèbe, ΣΟΣΤΡΑΤΟΣ, qui se livre à l'exercice de la lance ou jeu de l'*æganea* (2); le troisième est un homme barbu, entièrement nu, qui porte une longue baguette : près de ce personnage on lit : ΚΑΛΟΣ ΣΟΣΙΟΣ. Entre *Sosius* et *Charès*, on lit : ΔΕΜΟΣΤΡΑΤΕ ΧΑΙΡΕ (moitié de droite à gauche, moitié de gauche à droite).

PLANCHE LVII.

La peinture reproduite sur la pl. LVII est prise d'un vase à figures rouges, trouvé à Agrigente et faisant partie de la riche collection de M. Samuël Rogers à Londres (3). Ici *Apollon* suivi de *Diane* décoche des flèches contre *Tityus*. Le dieu est jeune, nu et couronné de laurier. Ses longs cheveux flottent sur ses épaules. Un simple manteau est sus-

paraissent avoir été mis au génitif pour indiquer les points que les deux héros ont obtenus au jeu; les autres noms de la seconde peinture sont écrits au nominatif : Καστορ, Κυλαρος, Τυνδαρεος, Λεδα, Πολυδευκες. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* II, pl. XXII; *Mus. etr. Gregorianum*, II, tab. LIII.

(1) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XXII.

(2) Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, p. 79.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. H. La forme du vase n'a pas été indiquée par Millingen.

pendu sur son bras gauche. *Diane*, dans une pose calme et cependant avec une expression d'effroi, tient d'une main l'arc, et appuie l'autre sur sa hanche. Son carquois est suspendu sur ses épaules. Un cécryphale enveloppe sa chevelure; elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches et d'un péplus. *Latone* est debout en face de son fils. Elle porte une tunique talaire d'une étoffe fine et plissée et par-dessus un ample péplus qui voile sa tête et enveloppe toute la partie inférieure de son corps. Un large diadème entoure sa tête et de la main droite la déesse s'appuie sur un long sceptre. A ses pieds est étendu *Tityus*, qui lève la main droite pour témoigner la surprise que lui fait éprouver la brusque attaque d'Apollon. Le géant est barbu; un ample manteau enveloppe ses jambes; derrière Tityus est un arbre, sans doute un laurier.

Tityus est ici dans la posture qu'on donne ordinairement aux fleuves. Il va être enterré au pied du laurier, comme Python à Delphes (1).

Panopée, où Tityus trouva la mort, était la première ville qu'on rencontrait en passant de la Béotie dans la Phocide. La tradition de ce géant, violateur de Latone, a pu être employée comme une allusion aux Phocéens, profanateurs du temple de Delphes, à l'époque où leurs déprédations soulevèrent l'indignation de toute la Grèce (2), et Philippe, roi de Macédoine, qui rétablit l'oracle et punit les Phocéens, dut être comparé à Apollon lui-même, lorsqu'il punit Tityus. C'est ainsi que ce géant a pu être représenté renversé aux pieds du laurier de Delphes et implorant la pitié de son vainqueur. Les deux ΚΑLOΣ de notre vase semblent placés dans la bouche de *Latone* et de *Tityus*, comme une acclamation en l'honneur du dieu vainqueur. Le mot ΚΑLE, placé à son tour dans la bouche de Diane, peut être considéré comme adressé à *Latone*, en signe d'admiration pour sa résistance à Tityus et de félicitation pour sa délivrance des attaques de cet audacieux ravisseur.

On sera frappé sans doute de la ressemblance qu'offre pour le type, l'ajustement et le mouvement, l'Apollon de notre vase avec la célèbre statue

(1) *Supra*, p. 106.

(2) Diodor. Sicul. XVI, 30; Justin. *Hist.* VIII, 1 sqq. Cf. Paus. X, 3, 1 et 7, 1.

du Vatican connue sous le nom d'Apollon du Belvédère. Ce rapprochement pourrait servir à faire reconnaître l'adversaire contre lequel cet Apollon vient de décocher sa flèche vengeresse.

Il est singulier que Visconti (1), énumérant tous ceux que le dieu de Delphes a poursuivis de ses flèches, n'ait pas songé au géant Tityus.

PLANCHE LVIII.

La pl. LVIII reproduit les peintures d'une belle *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, publiée pour la première fois par M. Raphaël Politi (2). Un homme nu et imberbe est renversé par terre; une peau d'animal couvre ses épaules, et un bonnet de cuir ou de laine lui sert de coiffure. Il se défend au moyen d'une massue contre deux personnages, un homme et une femme, qui l'attaquent avec impétuosité. Le premier des adversaires du héros renversé rappelle par ses traits et son costume les figures ordinaires d'Apollon. En effet ses longs cheveux, sa couronne de laurier, son air de jeunesse, sa tunique courte recouverte d'une chlamyde sont autant de signes auxquels on doit reconnaître *Apollon* ou bien un des héros protégés par le dieu du jour. L'arme avec laquelle il attaque son ennemi est un palmier qu'il a arraché de terre. Derrière ce personnage s'avance d'un pas rapide la déesse de la chasse qui vient au secours de son frère; elle tire une flèche de son carquois et tend en avant la main gauche armée de l'arc. Un diadème ceint la tête d'*Artémis*, qui est vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus.

Plusieurs explications ont été proposées pour la peinture que nous avons sous les yeux. M. Politi y reconnaît la *dispute d'Apollon et d'Hercule;* mais le personnage renversé aux pieds du jeune dieu n'a aucun

(1) *Mus. Pio Clem.* I, tav. XIV.

(2) *Illustrazione sul dipinto in terra cotta di un Ercole ed Apollo e di altre figurine greco-sicule agrigentine*; Palerm., 1829.

des attributs d'Hercule, si ce n'est la massue. Ni le bonnet de laine, ni la peau de chèvre ne conviennent au fils d'Alcmène; d'ailleurs, d'après les mythographes, Hercule n'a jamais été terrassé par Apollon.

M. Gerhard (1) propose de reconnaître ici *Thésée et Sinis*. Mais s'il est vrai, comme le fait observer M. Panofka (2), que l'arbre que nous voyons dans ce tableau puisse être pris aussi bien pour un pin que pour un palmier; si, d'un autre côté, les traits sous lesquels Thésée est souvent figuré diffèrent peu de ceux auxquels on reconnaît Apollon (3), il n'en est pas moins vrai que la jeunesse du personnage vaincu ne permet guère de le prendre pour le vieux brigand qui désolait l'isthme de Corinthe.

M. Panofka (4) serait porté à reconnaître dans cette peinture la fable de *Tityus*: mais il rejette cette idée et cite quelques vers de Théocrite (5) dans lesquels ce poëte décrit le costume d'un chevrier nommé Lycidas. « La dépouille jaunie d'un bouc velu couvrait ses épaules, dépouille « touffue qui conservait encore l'odeur du bouc récemment écorché (ou « plutôt *du lait fraîchement caillé*). Sur sa poitrine venait s'attacher un « vieux péplus, par une large agrafe, et sa main était armée d'une massue « noueuse (la version latine dit plus exactement *pedum*) d'olivier sauvage. »

Après avoir cité ces vers de Théocrite, le savant archéologue de Berlin s'arrête et se demande quel est le berger qui osa lutter contre Apollon et quel est le lieu de la scène?

Une quatrième explication est fournie par M. l'abbé Nicolas Maggiore (6), qui propose de reconnaître dans cette peinture la lutte d'*Apollon* et de *Diane* contre *Typhon*.

Quant à nous, nous croyons que la scène gravée sur notre pl. LVIII représente la *défaite d'Orion*. Homère raconte dans l'*Odyssée* (7) que l'Aurore enleva Orion et l'aima jusqu'au moment où Diane le fit périr sous ses flèches dans l'île d'Ortygie. D'autres disent (8) qu'Orion ayant voulu

(1) *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 222.
(2) *Bull. de l'Inst. arch.* 1830, p. 169.
(3) Cf. notre premier volume, p. 214.
(4) *L. cit.* p. 169 et suiv.
(5) *Idyll.* VII, 13-19.
(6) *Bull. de l'Inst. arch.* 1830, p. 170, note 1.
(7) E, 121-24.
(8) Schol. *ad* Homer. *l. cit.* et *ad Iliad.* Σ, 486; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* E, p. 1527;

faire violence à Artémis, la chaste déesse le perça de ses traits, ou bien le fit mourir par la morsure d'un scorpion. L'île de Délos dans laquelle Orion fut tué se trouverait indiquée par le palmier avec lequel Apollon vient de terrasser le géant. Si, dans les récits relatifs à Orion, nous ne trouvons pas Apollon associé à Diane pour punir l'audace de ce personnage, il y a cependant une tradition qui dit qu'Apollon, jaloux de l'amour de Diane pour Orion, défia sa sœur d'atteindre un point noir qu'il montrait au milieu de la mer. Artémis s'empressa de lancer un trait sur le point que son frère lui indiquait et toucha le but. Ainsi périt Orion, car le point noir qui paraissait au-dessus des flots n'était autre chose que la tête d'Orion qui nageait (1).

Orion était un chasseur, et la massue que nous voyons dans ses mains est sans doute le *lagobolon* que nous remarquons aussi dans la main d'Actéon (2). Dans l'*Odyssée* (3), Homère représente Orion armé de sa massue d'airain et poursuivant dans les enfers les animaux sauvages, à travers des champs semés d'asphodèle.

Orion n'est figuré que sur de rares monuments. Dans l'intérieur d'une coupe de la fabrique de Tléson, aujourd'hui dans la collection de M. le duc de Blacas (4), on voit *Orion* accompagné de son chien, portant suspendu à un bâton un renard et un lièvre.

Une amphore inédite à figures noires, de la collection Panckoucke, montre *Dionysus* couché sur une cliné, avec *Orion* qui arrive chez le dieu des vendanges et lui apporte le produit de sa chasse, un lièvre et un renard (5); Apollon citharède est debout entre les deux personnages.

Apollod. I, 4, 3 et 4; Horat. *Carm.* III, 4, 71 sqq.; Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 535; Nicandr. *Theriaca*, 13 sqq. et Schol.; Arat. *Phænom.* 635 sqq. et Schol.; Eratosthen. *Catasterism.* 7 et 32; Palæphat. *de Incred.* 5; Ovid. *Fast.* V, 535 sqq.

(1) Hygin. *Astron.* II, 34.

(2) Micali, *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. C, 1. Voyez notre second volume; pl. XCIX.

(3) Λ, 571 sqq.

(4) *Cat. Durand*, n° 260; de Witte, *Revue de philologie*, t. II, p. 503.

(5) Suivant quelques auteurs, Orion était fils d'OEnopion. Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 535; X, 763. Suivant d'autres, Orion vint à Chio chez le roi OEnopion fils de Dionysus et d'Ariadne (Theopomp. *ap.* Athen. I, p. 26 A; Diodor. Sicul. V, 79; Serv. *ad* Virg. *Æn.* X, 763; Schol. *ad* Apoll. Rhod.

On voit aussi *Orion* sur quelques pierres gravées (1).

Les peintures reproduites sur notre pl. LVIII sont tracées sur les deux faces d'une amphore trouvée dans un tombeau d'Agrigente.

PLANCHES LIX ET LX.

Les peintures que nous reproduisons sur les pl. LIX et LX décorent les deux faces d'une *amphore* (f. 65) à figures noires de la collection de M. le duc de Luynes (2). Ce vase de fabrique étrusque montre deux scènes qui, évidemment, se rattachent l'une à l'autre.

Sur la pl. LIX paraît *Apollon* dans un char, traîné par deux chevaux ailés, l'un rouge, l'autre noir ; sous le char court un chien. Le dieu du jour est vêtu d'une tunique blanche; il lance des traits contre un homme accompagné d'une femme qui fuient tous deux devant lui; le griffon qui se voit derrière le char est un symbole bien connu d'Apollon comme dieu solaire (3). L'homme qui fuit est entièrement nu ; ses longs cheveux et sa barbe lui donnent un air sauvage. Il se retourne vers Apollon et s'efforce d'arracher la flèche qui vient de le percer. La femme est vêtue d'une tunique talaire; elle est voilée et chaussée d'endromides. Elle se retourne aussi vers le dieu vengeur et paraît saisie de frayeur et d'étonnement.

Deux bagues d'or de travail étrusque montrent des sujets qu'on doit comparer avec la peinture de la pl. LIX. Sur la première de ces bagues gravées faisant partie de la collection de M. le chevalier P. Campana,

Argon. III, 997) et entreprit de purger l'île des bêtes féroces qui la ravageaient. Parthen. *Erotica* XX.

(1) Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* t. VII, p. 250.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* II, pl. XVIII; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. VI et VII.

(3) Voyez *supra*, p. 18 et suiv.

à Rome (1), on voit *Apollon* dans un char traîné par deux chevaux ailés; le dieu armé de l'arc lance des traits contre un homme et une femme qui fuient avec rapidité devant les chevaux, tout en se retournant avec effroi vers le dieu; l'homme est barbu et entièrement nu; deux flèches l'ont déjà percé; la femme est coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique talaire. Sous les chevaux court un quadrupède qui paraît être un chevreuil.

La seconde bague, autrefois de la collection Durand (2), aujourd'hui au Cabinet des médailles à Paris, montre *Apollon* sur un char traîné par deux chevaux ailés; le dieu décoche des traits contre un homme nu qui s'enfuit; sous les chevaux court un chien. Derrière le char est debout un éphèbe nu, tenant une branche de laurier et ayant une épée au côté. Dans le champ on voit deux espèces d'astres et deux globules.

Sur la pl. LX un homme et une femme voilés et étroitement enveloppés dans un linceul sont conduits par deux génies ailés à *Apollon* et à *Diane*, bien reconnaissables à l'arc que portent l'une et l'autre de ces deux divinités et au chien de chasse qui les accompagne.

Au-dessous de ces deux tableaux règne une zone non interrompue d'animaux composée d'un sphinx, d'une panthère, d'un griffon, d'un lion, d'un sanglier, d'un second sphinx, d'une chèvre et d'un second griffon. Cette décoration rappelle les vases de style phénicien sur lesquels paraissent souvent des zones composées de cette manière.

M. Panofka (3) reconnaît dans le premier de ces tableaux, pl. LIX, *Apollon* perçant de ses flèches le géant *Tityus* au moment où il veut enlever *Latone*, et dans le second pl. LX, deux *Hyperboréens*, un homme et une femme, conduits par *Calaïs* et *Zétès* devant *Apollon* et *Diane*.

M. le duc de Luynes (4) explique les deux sujets d'une manière qui nous semble beaucoup plus satisfaisante. Selon le savant archéologue,

(1) *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIV, pl. U.
(2) *Cat.* n° 2152.
(3) *Ann. de l'Inst. arch.* . VII, p. 85 et suiv.
(4) *L. cit.* p. 4.

d'un côté c'est *Ischys* atteint des flèches d'*Apollon*, tandis qu'il fuit avec *Coronis*, et de l'autre les deux coupables ramenés par les génies de la mort (1) devant les deux divinités qui les ont frappés (2).

Selon Pindare (3), Apollon irrité de l'infidélité de Coronis qui l'oubliait pour Ischys, envoya sa sœur en Thessalie, afin de punir la fille de Phlégyas. Un grand nombre de mortels furent frappés en même temps. Selon Hésiode (4), le corbeau vint annoncer au dieu de Delphes que Coronis avait épousé Ischys; Phérécyde (5) ajoute que Diane ayant tué Coronis avec beaucoup d'autres femmes, Apollon lui-même perça de ses traits Ischys, et après avoir accompli sa vengeance confia le jeune Esculape à Chiron (6). Ce fait se rapporte à une maladie épidémique, qui ravagea la Thessalie, comme le fait entendre le Scoliaste de Pindare (7); Apollon et Diane sont en effet les divinités qui répandent la peste (8).

Nous avons fait observer déjà (9) que l'histoire de Phlégyas et des Phlégyens se rattache à celle de Tityus.

Phlégyas, fils d'Arès, et chef des Phlégyens, était le père de Coronis, la maîtresse d'Apollon. Ayant appris que sa fille avait été enlevée par le dieu de Delphes, il entra en fureur et voulut piller le temple du dieu. Mais Apollon le perça de ses traits et il fut condamné dans les enfers à un supplice éternel (10). Cette attaque du temple de Delphes attribuée au

(1) Cf. les deux génies infernaux qui sont placés près d'*Admète* et d'*Alceste* sur un vase de style étrusque à figures jaunes. *Arch. Zeitung*, IV, n° 46, S. 352 folg.

(2) L'un de nous (*Cat. Durand*, n° 2152, note 2) avait déjà proposé une explication basée sur les rapports qui doivent exister entre les deux peintures, en reconnaissant ici *Phlégyas* et *Coronis*.

(3) *Pyth.* III, 14 sqq.; 31 sqq. Cf. Apollod. III, 10, 3; Paus. II, 26, 5; Homer. *Hymn. in Apoll.* 209-10; Myth. Vatican. I, 115; II, 22.

(4) *Ap.* Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* III, 14, 48. Cf. Ovid. *Metam.* II, 535 sqq.

(5) *Ap.* Schol. *ad* Pindar. *l. cit.* 59. Cf. Hygin. *Astron.* II, 40; *Fab.* 202.

(6) Selon Apollodore (III, 10, 3), Hygin (*Fab.* 202) et Ovide (*Metam.* II, 603 sqq.) Apollon lui-même tua Coronis.

(7) *Ad Pyth.* III, 64.

(8) Voyez *supra*, p. 10, 11, 29. Apollon λοίμιος. Macrob. *Saturn.* I, 17.

(9) *Supra*, p. 165.

(10) Paus. IX, 36, 1; Virg. *Æn.* VI, 618; et Serv. *ad hunc l.*; Stat. *Theb.* I, 713 et *ibi* Schol. Cf. Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* N, p. 933 et *supra*, p. 44.

héros Phlégyas, rappelle un fait historique. Les Phlégyens étaient un des peuples les plus belliqueux de la Grèce (1). Originairement ils faisaient partie de la confédération minyenne (2); plus tard, prenant confiance dans leurs propres forces, ils se séparèrent de leurs alliés, et se mirent à porter la dévastation et le pillage chez les peuples voisins; enfin leur audace s'accrut jusqu'à attaquer le temple de Delphes et à le dépouiller des riches offrandes que la piété des peuples y avait accumulées. Le dieu irrité détruisit entièrement la race des Phlégyens par des feux souterrains et de violents tremblements de terre; une maladie épidémique emporta ceux qui restaient, et il n'en échappa qu'un petit nombre qui se réfugia dans la Phocide (3).

Tityus, l'amant de Latone, était un Phlégyen et il partagea, comme on l'a vu plus haut (4), le sort de ce peuple impie. C'était un géant, et nous avons déjà fait observer que ce géant ne diffère pas du dragon Python (5). D'ailleurs, tous les géants ennemis des dieux se confondent avec les brigands qui vivent de pillage et de meurtre. *Ischys* dont le nom vient d'ἴσχυς, *force*, est un personnage de la même famille; il porte aussi le même nom qu'*Alcyonée* (6), géant célèbre, (ἀλκή, *force*), et Cicéron, en rapportant l'origine d'un Mercure très-voisin d'Esculape, semble rendre en latin le nom d'*Ischys* (7) par celui de *Valens*. L'impiété de Phlégyas est attestée par les poëtes; il est puni dans les enfers aussi bien que Tityus. Ischys de son côté, comme rival d'Apollon, est un homme impie, ἀντίθεος (8).

(1) Homer. *Iliad.* N, 302. Cf. Paus. II, 26, 4.

(2) Cf. K. O. Müller, *Orchom.* S. 134 und 230.

(3) Paus. IX, 36, 2. Cf. Paus. X, 34, 2.

(4) *Supra*, p. 165.

(5) *Supra*, p. 164.

(6) Bœus *ap.* Antonin. Lib. *Metam.* XX.

(7) *De Nat. Deorum*, III, 22. *Alter* (Mercurius) *Valentis et Coronidis filius* ... *Secundus* (Æsculapius) *secundi Mercurii frater.* Ces deux passages rapprochés l'un de l'autre ne laissent aucun doute sur la leçon *Coronidis* au lieu de *Phoronidis*, qui se lit dans le texte de Cicéron. Chez Eusèbe (*Præp. Evang.* II, 2) on lit aussi Φορωνίδος comme nom de la mère d'Esculape. Cf. Intpp. *ad* Cic. *l. l.* et K. O. Müller, *Orchom.* S. 201. Cf. aussi le géant *Ischenus* enterré à Olympie. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 38 et 42.

(8) Homer. *Hymn. in Apoll.* 210.

Quoique l'explication proposée par M. le duc de Luynes nous paraisse la meilleure, nous ne l'adoptons pas dans tous ses détails. Le personnage percé de flèches qui se montre sur la pl. LIX n'est probablement pas le même que celui que les Kères amènent à Diane et à Apollon sur la planche suivante. Ils sont l'un et l'autre, il est vrai, accompagnés d'une femme, et le parallélisme des deux scènes est frappant. Mais le personnage barbu de la première diffère nécessairement du héros imberbe de la seconde, et ce serait par une interprétation forcée dont les monuments n'offrent pas d'exemple, qu'on attribuerait cette absence de la barbe sur le second tableau à l'état d'ombre auquel est réduite la victime d'Apollon. L'*ombre*, εἴδωλον, *imago* (1), est l'apparence exacte de l'homme, tel qu'il était pendant sa vie.

Ainsi donc, de deux choses l'une, ou les deux scènes, comme il semble, se rapportent à une seule et même histoire, et alors le personnage barbu de la pl. LIX est *Phlégyas*, père de Coronis, de même que celui des deux bagues précédemment décrites, et c'est *Ischys* qu'on voit de l'autre côté : ou le lien qui réunit les deux tableaux n'est pas aussi étroit qu'on le croirait au premier abord, et en conséquence on attribuera le nom d'*Ischys* au personnage poursuivi par Apollon tandis que le couple de la pl. LX se confondra avec les Niobides ou toutes autres des nombreuses victimes tombées sous les flèches de Diane et d'Apollon. Dans l'*Odyssée* (2) on retrouve plusieurs traits de ce pouvoir d'Apollon sur la vie des hommes comme de la puissance de Diane sur celle des femmes. Artémis, dans ce cas, se confondrait avec Coré, comme dans la religion éleusinienne (3), et Apollon deviendrait un véritable Hadès (ἀπολλύων).

(1) Virg. *Æn.* IV, 654 :

Et nunc magna mei sub terras ibit imago.

Servius : *Sed definierunt esse quoddam simulachrum, quod ad nostri corporis effigiem fictum Inferos petat.* Homère (*Iliad.* Ψ, 65 sqq.) se sert du mot ψυχή, en parlant de l'ombre de Patrocle qui vient se plaindre à Achille :

Ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Πατροκλῆος δηλοῖο,
Πάντ' αὐτῷ, μέγεθός τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα.

(2) O, 409 et 477 ; Υ, 61 sqq. Cf. *Iliad.* Τ, 59 ; Ω, 605 sqq. ; Heraclid. Pont. *Allegor. Homer.*, p. 419, ed. Gale ; Valer. Flacc. *Argon.*, III, 321 sqq.

(3) Æschyl. *ap.* Paus. VIII, 37, 3.

« Beaucoup, dit Platon (1) s'effraient du nom de ce dieu comme s'il désignait quelque chose de terrible : » Πολλοὶ πεφόβηνται περὶ τὸ ὄνομα τοῦ θεοῦ, ὥς τι δεινὸν μηνύοντος.

Les génies infernaux qui sont ailés comme les divinités étrusques font aussi souvenir des Harpyies qui, chez les Grecs, enlèvent les mortels (2). Ici les deux génies infernaux (ἐριούνιοι δαίμονες) paraissent tous deux mâles (3). On sait que souvent Pluton ou ses ministres Thanatos, Charon, ou Hermès psychopompe, sont indiqués par les auteurs anciens comme enlevant les morts (4). Hadès lui-même est quelquefois représenté ailé (5).

Quant aux animaux qui sont placés au-dessous des deux tableaux, M. Welcker (6) a voulu y chercher une allusion aux phénomènes de la nature, aux révolutions des saisons, de manière que le soleil dans sa force serait indiqué au-dessous du char d'Apollon par le lion et le griffon, et la saison d'hiver, au-dessous des personnages enveloppés d'un linceul, par le sanglier et le bouc. Nous l'avouons, ces animaux reparaissent trop souvent sur les vases sans rapport avec les sujets principaux pour que nous n'hésitions pas à y chercher des allusions interprétatives; mais en même temps nous sommes obligés de convenir que bien des allusions de ce genre doivent nécessairement nous échapper.

PLANCHE LXI.

La dispute musicale entre Apollon et Marsyas est souvent représentée sur les vases peints, tandis que le supplice du Silène y figure beaucoup

(1) *Cratyl.* p. 47, ed. Bekker.

(2) Homer. *Odyss.* A, 241; Ξ, 371; Υ, 77. Cf. un savant travail sur les Harpyies, publié par M. le duc de Luynes dans les *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 1 et suiv.

(3) Antonin. Lib. *Metam.* XXV. Cf. Etym. M. *v.* Ἐριούνιος et *v.* Ἐριχθόνιος. Le surnom d'Ἐριούνιος appartient surtout à Hermès Χθόνιος. Cf. Creuzer, *Symbolik*. Bd. III, S. 288 und 501, Ausg. 3.

(4) Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 526.

(5) Winckelmann, *Mon. ined.* 1.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIV, p. 221 et suiv.

plus rarement. Les pl. LXI et suivantes offrent des compositions très-variées de la dispute, et les pl. LXIV et LXXIV les apprêts du supplice.

Voici la manière dont on raconte le mythe de Marsyas, auquel les poëtes font de fréquentes allusions :

Marsyas (Μαρσύας ou Μάσσης) était un Silène phrygien (1) qui ayant trouvé et ramassé les flûtes rejetées par Athéné (2) provoqua Apollon à entrer en lice avec lui. Il fut convenu entre les deux rivaux que le vainqueur pourrait à volonté disposer du sort du vaincu. Les Muses furent choisies pour juger du talent des deux musiciens. Dès que ceux-ci eurent commencé à jouer, l'un de la lyre ou de la cithare, l'autre de la flûte, Apollon changea de mode (3) et commanda à Marsyas d'en faire autant. Mais comme le jeu des flûtes ne permettait point ce changement, le Silène fut obligé de s'avouer vaincu, et Apollon l'ayant

(1) *Marsyas* est fils d'*Hyagnis* (Plutarch. *de Musica*, t. X, p. 654, ed. Reiske; Nonn. *Dionys.* X, 233; Tzetz. *Chiliad.* I, 15, 370; Apul. *Florid.*, I, 3, p. 9, ed. Oudendorp), ou d'*OEagrus* (Hygin. *Fab.* 165) ou d'*Olympus* (Apollod. I, 4, 2; Schol. *ad* Plat. *Conviv.* p. 377 et *ad Rempubl.* p. 401, ed. Bekker), ou du fleuve Méandre. *Proverb. Vatican.* I, 18, ed. Schott et *Proverb. Bodl.* 245, ed. Gaisford. Comme Silène, *Marsyas* passe dans le drame satyrique, où il devient un *Satyre* et se confond avec *Pan;* sa nature silénique lui fait aussi donner le nom de *bête sauvage* (φήρ). Plutarque (*de Musica,* t. X, p. 657, ed. Reiske) lui donne le nom de Μάσσης. M. Creuzer (*Gallerie der alten Dramatiker,* S. 106, Anm. 166) a rapproché du nom de *Marsyas,* Silène à queue de cheval, le nom de Μάρις, nom du cheval chez les Ausoniens. Ælian. *Var. Hist.* IX, 16. Cf. le premier volume de ce recueil, p. 116, note 1, et de Witte, *Revue numismatique,* 1844, p. 309 et suiv. Il est un *Silène* chez Hérodote VII, 26; Paus. I, 24, 1; II, 7, 8. — *Satyre.* Plat. *Sympos.* p. 452, ed. Bekker; Ovid. *Fast.* VI, 703; *Metam.* VI, 383. — Φήρ. Athen. XIV, p. 616, F. — *Pan.* Hygin. *Fab.* 191; Myth. Vatican. I, 90; Ovid. *Metam.* XI, 147.

(2) Voyez le premier volume de ce recueil, p. 239 et suiv. *Marsyas* passe aussi pour avoir lui-même inventé la flûte.

(3) C'est ainsi qu'il faut interpréter le passage d'Apollodore, I, 4, 2 : τὴν κιθάραν στρέψας, et celui d'Hygin, *Fab.* 165 : *Apollo citharam versabat.* Diodore de Sicile (III, 59) dit qu'Apollon accompagna de la voix le jeu de la cithare, ce que Marsyas ne pouvait pas faire. D'après Pausanias, (IX, 12, 4), on était obligé d'employer trois flûtes différentes pour jouer dans les trois modes, *dorien, phrygien* et *lydien,* avant qu'un certain Pronomus eût trouvé le moyen d'arranger les flûtes de manière à pouvoir jouer dans les trois modes sur le même instrument. Voyez les notes de Saumaise sur Solin, p. 84.

attaché à un pin, l'écorcha tout vif ou bien emprunta pour ce supplice le ministère d'un Scythe (1).

Outre les vases peints, plusieurs monuments antiques et particulièrement les sarcophages, nous ont conservé des représentations de ce fait mythologique (2).

Le sujet de la pl. LXI est pris d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes (3). Nous le rapportons *aux préparatifs de la lutte entre le dieu de Délos et le Silène*. On voit ici *Apollon*, *Silène* et le buste d'une déesse, sans doute *Cybèle*. Apollon est reconnaissable à ses cheveux longs, à sa couronne de laurier et à la branche du même arbre sur laquelle il s'appuie. Un manteau brodé l'enveloppe; dans sa main gauche est une coupe chargée de fruits et une large bandelette. La scène semble être empruntée à une représentation comique, car le Silène est revêtu d'un habillement velu, qui serre le corps depuis le cou jusqu'au bas des jam-

(1) Apollod. I, 4, 2; Hygin. *Fab.* 165 et 191; Diodor. Sicul. III, 59; Herodot. VII, 26; Xenoph. *Anab.* I, 2, 8; Strab. XII, p. 578; Ovid. *Metam.* VI, 382 sqq.; XI, 147 sqq.; Palæphat. *de Incred.* 48. Cf. sur Marsyas, Salmas. *ad* Solin. p. 84 et 586; Bœttiger, *Pallas musica und Apollo, der Marsyastœdter,* dissertation insérée dans les *Kleine Schriften*, Bd. I, S. 3 folg.; Welcker, *Nachtrag zur Æschyl. Trilogie,* S. 301; *Zeitschrift*, S. 149, folg. — La peau de Marsyas servit à faire une outre. Herodot. VII, 26; Plat. *Euthydem.* p. 420, ed. Bekker; Ælian. *Var. Hist.* XIII, 21; Plutarch. *de Fluv.* sub verbo *Marsyas*, t. X, p. 749, ed. Reiske; Philostrat. Jun. *Icon.* 2; Tzetz. *Chiliad*, I, 15, 355; Lucian. *Tragopod.* 314. Cf. le mythe du géant *Ascus* écorché par Hermès. Steph. Byzant. *v.* Δαμασκός; Etym. M. *v.* Δαμασκός. Voyez de Witte, *Revue numism.* 1844, p. 5 et suiv.

(2) Sarcophages et bas reliefs. Winckelmann, *Mon. ined.* 42; Millin, *Galer. myth.* XXV, 78; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 123, n° 731; Visconti, *Mus. Pio Clem.* V, tav. IV; Bœttiger, *Amalthea*, III, S. 368 folg.; Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XLVII, 3; Gerhard, *Ant. Bildwerke,* Taf. LXXXV, 1 und 2; Welcker, *Zeitschrift*, Taf. II, 9. — Peintures. Tableau de Zeuxis dans le temple de la Concorde à Rome. Plin. *H. N*, XXXV, 10, 36, 4. Voyez aussi Philostr. Jun. *Icon.* 2; *Pitture d' Ercolano*, II, tav. XIX; *Mus. Borbonico*, VIII, tav. XIX; *Bull. de l'Inst. arch.* 1841, p. 106. — Ce sujet est aussi figuré sur les pierres gravées. Winckelmann, *Pierres de Stosch,* class. II, n[os] 1136 et suiv. Cf. sur les monuments qui représentent *Apollon* et *Marsyas*, K. O. Müller, *Handbuch der Archeologie*, § 362, 4.

(3) Passeri, *Pict. Etrusc. in vasculis,* tab. CXXIII.

bes et qui recouvre les deux bras. On voit un acteur qui endosse un costume semblable, sur la mosaïque de Pompéi, qui représente les *préparatifs d'une comédie* (1). Le reste du costume du rival d'Apollon se compose des brodequins propres aux acteurs comiques et d'une nébride mouchetée, teinte en pourpre, qui recouvre sa poitrine et se rattache sur l'épaule gauche. Un masque à barbe et cheveux blancs, orné d'une bandelette posée en guise de diadème, recouvre la tête de l'acteur. En contraste avec la taille de son antagoniste, on remarque l'exiguité de celle du Silène. D'une main ce personnage tient le plectrum, de l'autre la lyre. Au-dessus paraît une déesse qui n'est figurée qu'en buste, comme ces figures accessoires qui servent à indiquer les divinités topiques et déterminer ainsi le lieu de la scène. Cette déesse a la tête couverte d'un voile qui recouvre un *modius* bas ou une sorte de *tiare droite,* comme en portent les monarques de l'Asie; elle est armée d'un sceptre et près d'elle on voit une clochette suspendue à une chaîne *(tintinnabulum).* A ces signes on doit reconnaître Cybèle, la Grande Déesse de Phrygie. Dans le champ sont des branches de lierre.

Apollon arrive du pays des Hyperboréens, dans la partie de l'Asie Mineure, où le culte de Cybèle se montre étroitement apparenté avec celui de Bacchus; comme étranger et pour se rendre propice la divinité du lieu, il offre en sacrifice à celle-ci, entourée de ses principaux attributs, une coupe chargée de fruits. Le silène *Marsyas,* compagnon de Cybèle, s'approche pour reconnaître l'étranger : il s'est emparé de la lyre et du plectrum, sans doute déposés à terre par Apollon, au moment où il préparait son offrande, et il semble questionner l'étranger sur l'usage de ces objets si nouveaux pour lui-même. On demandera peut-être où sont les flûtes : l'artiste a pu les supposer enveloppées dans la nébride qui recouvre la poitrine du Silène.

Un récit qui nous a été conservé par Diodore de Sicile (2), nous montre Cybèle, fille de Méon, roi de Phrygie et de Lydie, exposée sur la montagne dont elle prit son nom et nourrie d'abord par des lions et

(1) *Mus. Borb.* II, tav. LVI.

(2) III, 58 et 59.

des panthères; recueillie ensuite par les femmes des bergers du voisinage, elle a pour compagnon et pour ami le phrygien Marsyas, célèbre pour avoir transporté le premier sur la flûte les diverses notes dont se compose la gamme de la syrinx. Cybèle étant devenue folle de douleur après la mort d'Attis, son amant, se met à errer dans tout le pays, les cheveux épars et le tympanum à la main : Marsyas la suit dans sa course vagabonde, et ils arrivent ainsi à Nysa, chez Dionysus, où ils trouvent Apollon applaudi et fêté à cause de l'usage habile qu'il savait faire de la cithare inventée par Mercure. De là la lutte de Marsyas et d'Apollon, dont les habitants de Nysa sont les juges. Plus tard Apollon lui-même passe avec Cybèle dans le pays des Hyperboréens.

En retranchant de ce récit la portion d'Évhémérisme qui le défigure, on y trouve groupés tous les traits qui conviennent à cette peinture, c'est-à-dire la réunion des traditions religieuses propres à Cybèle et à Bacchus, la présence de cette déesse, enfin la curiosité excitée dans l'Asie et la jalousie allumée dans le cœur du musicien Marsyas par le talent qu'Apollon déploye sur un instrument inconnu.

Le souvenir de Midas, roi de Phrygie, se lie encore plus étroitement à la religion de Cybèle que l'amitié de Marsyas. C'est ce roi auquel une tradition sans doute positivement historique, attribuait la fondation du temple de la Mère des Dieux à Pessinunte (1). Ailleurs Midas juge entre Marsyas et Apollon, et sa partialité en faveur du premier (2) laisse apercevoir les rapports d'une commune patrie et l'influence des mêmes habitudes. La bandelette royale que porte Marsyas sur notre peinture, n'en fait-elle pas un véritable Midas? Les *longues oreilles* de ce dernier roi le rangent, d'une manière assez évidente, à côté de Silène et de Marsyas, dans le thiase de Bacchus; d'autres traditions mythologiques tendent à rassembler ces personnages sous un seul et même point de vue (3).

(1) Diod. Sicul. III, 59.

(2) Hygin. *Fab.* 191; Myth. Vatican. I, 90.

(3) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* VI, 27. Μετεῖχε μὲν γὰρ τοῦ τῶν Σατύρων γένους ὁ Μίδας οὗτος, ὡς ἐδήλου τὰ ὦτα. Dans Ser-

Ce Silène roi n'a, il est vrai, ici que la taille d'un nain; mais cette dernière circonstance n'offre rien de contraire aux idées que nous venons de développer. Le culte d'un ou de plusieurs nains difformes, si important en Égypte (1), s'était étendu, comme les monuments et les traditions le témoignent, au moyen des colonies phéniciennes, jusqu'aux extrémités de la Méditerranée: qu'y a-t-il d'étonnant à en retrouver la trace dans la Phrygie? Le caractère industrieux du Nain Démiurge (2) se retrouve dans l'habileté attribuée à Marsyas. Un type fréquent sur les médailles de l'Asie Mineure et de la Phénicie, nous montre un *Silène nain*, *les épaules chargées d'une outre* (3). On sait l'importance qu'a l'*outre* dans la suite de l'histoire de Marsyas (4); aussi croyons-nous que le nom de ce dernier personnage doit servir à désigner le type que nous venons de décrire. On ne peut nier que les artistes, comme les poëtes, n'ayent cherché dans la lutte d'Apollon et de Marsyas, à mettre en contraste la noble beauté du culte hellénique, avec les difformités et le caractère souvent grotesque des religions orientales.

Mais cette victoire d'un culte nouveau sur une religion ancienne, outre son caractère moral, esthétique et historique, a aussi trait, dans la pensée des anciens, à la succession des phénomènes de l'année; c'est ainsi que le jeune soleil triomphe des neiges du vieil hiver. Il faut voir, sous ce rapport, la belle interprétation que M. Panofka (5) a donnée des sculptures du vase Borghèse; là nous voyons la victoire du jeune Dionysus sur Silène, le même que Bacchus vieux et barbu. Le supplice de Marsyas, et l'idée de fécondité attachée au sang de la victime des vengeances d'Apollon (6), rentrent tout à fait dans cet ordre d'idées.

vius (*ad* Virg. *Æn.* III, 359) *Marsyas*, évidemment confondu avec Midas, est roi de Phrygie. Cf. le premier volume de ce recueil, p. 130.

(1) Champollion, *Panthéon égyptien*, pl. 8.

(2) Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit;* Paris, 1838, in-4°.

(3) Cf. de Witte, *Revue numism.* 1844, p. 24 et suiv. et le premier volume de ce recueil, p. 147.

(4) *Supra*, p. 180, note 1.

(5) *Musée Blacas*, p. 14 et suiv.

(6) Les Satyres naissent du sang de Marsyas écorché par Apollon. Plutarch. *de Fluv.* sub verbo *Marsyas*, t. X, p. 748, ed. Reiske. Cf. sur ces naissances merveilleuses

Il ne faut donc pas s'étonner si le peintre de notre vase a donné à son Silène tous les caractères de la vieillesse. Dans une certaine tradition, Apollon est le fils de Silène (1).

Nous avons fait observer déjà que la scène de la pl. LXI est empruntée à une pièce comique ou plutôt satyrique. On sait que chaque année, aux grandes Dionysiaques, les poëtes athéniens composaient trois pièces qui formaient la trilogie tragique et une quatrième qui était un drame satyrique (2). Parmi les drames satyriques qui nous sont parvenus ou du moins dont les titres nous ont été conservés, il n'y en a qu'un seul qui porte le titre de *Marsyas;* c'est la pièce de Melanippide, poëte dithyrambique, dont Athénée (3) nous a fait connaître quelques vers dans lesquels il est question de Minerve qui rejette les flûtes.

Le revers du vase reproduit sur notre pl. LXI montre deux personnages couverts de leurs manteaux.

PLANCHE LXII.

La peinture reproduite sur notre pl. LXII est tirée de la seconde collection d'Hamilton (4), recueil dans lequel les formes des vases ne sont

notre premier volume, p. 234. Sur les médailles d'Apamée de Phrygie, on voit le type de *Marsyas* portant une corne d'abondance. Mionnet, IV, p. 235, n° 254.

(1) Clem. Alex. *Protrept.* p. 24, ed. Potter; Porphyr. *Vit. Pythagor.* 16.

(2) Hermann, *de compositione Tetralogiarum, Opusc.* t. II, p. 306 sqq. Cf. *supra*, p. 126 et 127.

(3) XIV, p. 616. E. Cf. Meineke (*Fragm. Comicorum græcorum*, t. I, p. 36, 58, 158, 429; t. II, p. 396) qui cite plusieurs pièces intitulées les *Satyres*. Cf. le fragment d'Iophon (ἐν αὐλῳδοῖς Σατύροις) cité par Clément d'Alexandrie, *Strom.* I, 3, p. 329, ed. Potter. Voyez aussi sur les drames satyriques, Buhle, *de Fabula satyrica Græcorum;* Gotting. 1787, in-4°; Welcker, *die griechische Tragœdien*, S. 532 et passim; Fr. Wieseler, *das Satyrspiel;* Gotting. 1848, in-8°.

(4) Tischbein, I, pl. XXXIII, éd. de Florence; I, pl. XXVIII, éd. de Paris.

pas indiquées. Il est probable que c'est un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges.

Le caractère et le lieu de cette scène nous semblent déterminés par le monument placé au fond du tableau. Le trépied, posé sur une colonne dorique, indique un emprunt fait à la décoration de la rue d'Athènes, qui se dirigeait vers le théâtre de Bacchus et avait reçu le nom de *rue des trépieds*. On sait que chacune des tribus qui remportait le prix aux concours de la poésie dramatique, avait coutume de consacrer, dans cette rue et autour du théâtre de Bacchus, le trépied qu'elle avait reçu en récompense. La disposition et l'ajustement de ces trépieds offrait la plus heureuse variété : mais l'un des motifs le plus fréquemment adoptés devait être celui que nous retrouvons sur notre vase. Le monument dédié par Lysicrate, et qui a seul échappé aux injures du temps et des révolutions, nous montre un chapiteau corinthien s'épanouissant au faîte d'un édicule circulaire et servant de support au trépied (1). Notre vase reproduit la même pensée sous une forme plus simple.

Athènes est donc le lieu de la scène et le sujet se rapporte à un combat de poésie. Quoi de plus naturel, par conséquent, que de remonter par voie d'allusion mythologique jusqu'à la plus ancienne des luttes de cette espèce, et que de figurer le vainqueur sous les traits d'Apollon, le vaincu sous les traits de Marsyas? Le monument de l'Acropole (2), qui montrait Minerve frappant Marsyas pour avoir ramassé les flûtes dont il allait tirer sa gloire, était comme le premier exemple d'une allusion semblable, et c'était, en quelque sorte, faire sa cour à la déesse protectrice de l'Attique que de donner les traits de Marsyas à ceux qui n'avaient pas eu le bonheur d'obtenir le prix dans les fêtes de Bacchus (3).

Appliquons ces réflexions préliminaires au tableau que nous avons sous les yeux, et voyons jusqu'à quel point elles s'adaptent à la disposition et aux détails dont il se compose.

Au centre paraît *Marsyas*, assis sur un rocher; il est entièrement nu

(1) Leake, *Topography of Athens*, I, p. 136 and p. 187, ed. 2.

(2) Paus. I, 24, 1.

(3) *Supra*, p. 30, 90, 93, 127.

et joue de la double flûte. Près de lui est un trépied posé sur une colonne dorique. A droite, *Apollon* nu, n'ayant qu'une chlamyde jetée sur le bras gauche, la main droite sur la hanche, se retourne vers le Silène avec un air de supériorité et presque de dédain. Le dieu est couronné de laurier et tient une branche du même arbre.

Ainsi Apollon et Marsyas personnifieraient les deux poëtes, le vainqueur et le vaincu. Le dédain avec lequel Apollon semble écouter son adversaire, montre la confiance qu'il a dans sa propre victoire.

Mais cette interprétation est-elle la seule qui se présente à l'esprit? Marsyas transporté dans Athènes, nous l'avons déjà dit, n'est plus un *Silène,* mais un *Satyre.* Considéré sous ce point de vue, il devient la personnification du drame satyrique qui formait chaque année le complément de la trilogie tragique (1). Ce drame, par le caractère de danse et de *tripudium* dionysiaque qui en était inséparable, pouvait être considéré comme le chant de triomphe du poëte victorieux dans un combat plus sérieux. Marsyas, sous ce point de vue, célébrerait la victoire d'Apollon dans laquelle le poëte vainqueur serait personnifié, et l'idée de la lutte disparaîtrait de la scène que nous avons sous les yeux.

L'interprétation du personnage féminin qui complète ce tableau, dépend en partie du choix que l'on fera entre la première ou la seconde des explications que nous venons de proposer. L'une conduit à un sens plus général, l'autre a quelque chose de plus restreint. Les précédents interprètes ont reconnu *Artémis Phosphoros* dans la jeune fille qu'on voit derrière Marsyas, vêtue d'une double tunique sans manches, coiffée d'un cécryphale et tenant une torche allumée. Quoique l'aspect de cette figure soit plutôt celui d'une nymphe, la place qu'elle occupe en face d'Apollon, fait naturellement songer à la sœur du dieu de Délos. En ce cas, ce serait plutôt l'*Artémis Limnatis* que l'*Artémis Phosphoros.* Le surnom de *Limnatis* ou *Limnæa* (2) convient à Diane qui préside aux fêtes de l'Attique, à cause de la localité (*les Marais,* Λίμναι) où s'élevait

(1) *Supra,* p. 126, 127 et 184.

(2) Paus. II, 7, 6; III, 23, 6; IV, 4, 2 et 31, 3; VIII, 53, 5.

le théâtre de Bacchus (1). Le flambeau qui appartient à Diane sous la forme d'Hécate, indique peut-être que les concours de poésie avaient lieu la nuit; mais les auteurs anciens nous laissent dans l'incertitude à cet égard. S'il faut tenir compte de cette dernière remarque, le flambeau serait convenablement placé dans la main d'une Muse, et le costume du personnage semble mieux convenir à une Muse qu'à Diane.

Avec la seconde explication, nous sommes conduits à voir dans la nymphe qui tient le flambeau la tribu victorieuse personnifiée (φύλη). *Phylé* ne se trouve pas expressément sur les monuments de l'art comme *Démos* ou le *Peuple, Bulé* ou le *Sénat;* mais les fables attiques font jouer un rôle important à *Phyllis,* la malheureuse amante de *Démophon,* roi d'Athènes et fils de Thésée (2), et *Démophon,* par son nom comme par le rôle qu'il joue dans la mythologie, n'est point sans rapport avec l'*Apollon Patroüs,* l'une des divinités protectrices d'Athènes (3).

Sur un précieux vase de la collection de M. le duc de Blacas, on lit une inscription qui se rapporte à une victoire musicale remportée par la tribu Acamantide : ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ ΕΝΙΚΑ ΦVLE. Cette inscription est tracée sur la base qui supporte un trépied. Au-dessous on lit : ΓΛΑVΚΩΝ ΚΑΛΟΣ et cette seconde inscription nous apprend sans aucun doute le nom du poëte vainqueur (4).

Nous n'avons rien dit des inscriptions tracées au-dessus de la tête des trois personnages de la peinture que nous examinons. C'est d'après de simples conjectures que nous les avons fait rétablir sur la gravure que nous reproduisons ici; mais il faut convenir que sans avoir vu le vase original, il est impossible d'avoir une confiance bien grande dans ces inscriptions. Au-dessus de la tête de la jeune fille, on lit ΝVΟΣΣ; au-dessus de *Marsyas* ΜΟΛΠΟΣ, et au-dessus d'*Apollon* ΑΕΛΙΟΣ (5). Diverses

(1) Leake, *Topography of Athens,* I, p. 288, ed. 2. Cf. *supra,* p. 127.

(2) Hygin. *Fab.* 59; Lucian. *de Salt.* 40; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 495.

(3) Harpocrat. *v.* Ἀπόλλων Πατρῷος; Plutarch. *in Alcibiad.* 2; Cic. *de Nat. Deorum,* III, 22. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès,* p. 49 et suiv.; *Ann. de l'Inst. arch.* t. VI, p. 233 et suiv.

(4) Panofka, *Musée Blacas,* pl. I.

(5) Cf. de Witte, *Annales de l'Inst. arch.* t. IV, p. 114.

conjectures ont été proposées à l'égard de ces noms (1). Il serait très-possible pourtant que nous n'eussions ici que le seul nom de ΜΑΡΣΥΑΣ, et que les lettres tracées près de la jeune fille et près d'Apollon n'eussent formé que l'acclamation ordinaire ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ.

PLANCHE LXIII.

La peinture inédite gravée sur la pl. LXIII est tracée sur un vase (*psycter*) (f. 11) à figures jaunes, de fabrique apulienne. Au centre *Apollon* assis, couronné de laurier et vêtu d'une ample tunique talaire, joue de la lyre. Il semble avec la main droite, *tourner* les chevilles qui retiennent les cordes, tandis qu'il *prélude* avec la main gauche, comme pour éprouver la justesse du changement qu'il vient d'opérer dans le mode de ses chants. Cette pantomime nous paraît justifier l'interprétation que nous avons déjà donnée du στρέφειν et du *versare* des auteurs grecs et latins (2).

Marsyas, assis en face, est entièrement nu. Il est couronné de myrte et semble déplorer son sort. Se croyant vainqueur, comme dit Hygin (3) : (*et cum jam Marsyas inde victor discederet*), il vient de serrer ses flûtes dans le sac de cuir, qu'on voit attaché à son bras gauche. Mais le changement de mode : (*Apollo citharam versabat, idemque sonus erat*), a déconcerté entièrement le Satyre, parce qu'il ne pouvait pas en faire autant avec ses flûtes : (*quod Marsyas tibiis facere non potuit*).

(1) On pourrait aussi lire Νυσσς pour Νύμφη (Etym. M. *v.* Νύμφη, ὥςπερ παρὰ τὸ νέος γίνεται νυός.), Μολκος pour Μαλκός, μαλακός, *mollis* et Αλκος (ἀλκή, *force*). Dans ce cas Μολκος personnifierait l'harmonie molle et efféminée des Asiatiques, et Αλκος la musique mâle des Grecs, conjecture émise par Hirt, *Bilderbuch*, S. 167. Cf. Welcker, *Annales de l'Inst. arch.* t. IV, p. 390; Otto Jahn *Vasenbilder*, S. 20. K. O. Müller (*Handbuch der Archæologie*, § 362, 4) préfère la leçon Μολπος; M. Raoul-Rochette (*Journal des savants*, 1826, p. 92) Μολγος. M. Jules Minervini (*Bull. arch. Nap.* III, p. 32) propose de lire Δηλιος et Μολπος. Il cite à cette occasion *Melpos* fils de Linus et de la muse Terpsichore ou Melpomène. Tzetz. *ad* Hesiod. *Oper.* et *Dies*, p. 28, ed. Gaisford.

(2) *Supra*, p. 179, et *ibid.*, note 3.

(3) *Fab.* 165.

Aussi la *Victoire*, qui descend du ciel, comme l'indique son mouvement, va-t-elle placer une couronne sur la tête d'Apollon. Cette couronne semble être faite de feuilles de pin, sans doute par allusion au lieu de la scène et à l'arbre auquel Marsyas va être attaché par le vainqueur. Une guirlande du même arbre, enlacée d'une bandelette, se voit également à droite de la composition, au-dessus de Marsyas. Quant à la Victoire, elle est reconnaissable à ses grandes ailes. Une tunique talaire et un ample péplus l'enveloppent : une sphendoné entoure ses cheveux. A droite et sur un plan plus élevé entre Apollon et Marsyas, est assise la sœur du dieu de Delphes. Elle tourne ses regards vers son frère. Aucun attribut particulier de son costume ne la distingue, mais la biche qui est près d'elle la fait facilement reconnaître. Elle est vêtue d'une tunique talaire d'étoffe transparente et d'un péplus qui recouvre en partie sa tête. A gauche, derrière la Victoire et sur le même plan qu'Apollon, est un personnage mâle, jeune et imberbe. C'est le juge de la dispute musicale, comme l'indique sa pose et son costume. Il est assis, appuyé sur un bâton; la partie supérieure de son corps est nue, tandis qu'un manteau enveloppe ses jambes et recouvre ses épaules. D'après les traditions mythologiques, le juge de la contestation fut *Midas* (1) ou bien *Tmolus* (2), héros éponyme d'une montagne de la Lydie. Mais peut-être devons-nous chercher un autre nom pour cet éphèbe. Le berger Endymion habitait sur le mont Latmus, en Carie où il s'était retiré (3); c'était là que, pendant son sommeil, la Lune venait lui faire des visites mystérieuses (4). Remarquons que, dans la peinture que nous avons sous les yeux, Diane semble du haut du ciel jeter des regards amoureux sur l'éphèbe qui est assis à gauche derrière la Victoire. La tristesse empreinte sur les traits de l'éphèbe pourrait aussi faire penser au jeune Endymion, endormi sur le mont Latmus, à moins que cette tristesse n'indiquât les regrets de Midas, le partisan de Marsyas, et qui, en dépit de la supériorité reconnue

(1) Hygin. *Fab.* 191; Myth. Vatican. I, 90.

(2) Ovid. *Metam.* XI, 156.

(3) Paus. V, 1, 4.

(4) Apollod. I, 7, 5; Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 57 sqq.; Theocrit. *Idyll.* XX, 37; III, 49 et *ibi* Schol.

d'Apollon, se récria contre le jugement prononcé par Tmolus (1). Quoi qu'il en soit, le mont Tmolus n'était guère éloigné du mont Latmus, et si aucune tradition mythologique parvenue jusqu'à nous ne nomme Endymion comme juge de la dispute musicale de Marsyas et d'Apollon, il est permis jusqu'à un certain point, vu les relations que nous croyons trouver entre Diane et l'éphèbe de notre peinture, d'attribuer le nom du berger du mont Latmus au personnage qui ici remplit les fonctions de juge. Le tableau que nous avons sous les yeux et qui a été exécuté sur un vase de la Grande-Grèce n'a rien d'attique ni dans son style ni dans les circonstances dont il se compose; il nous transporte de nouveau dans l'Asie Mineure, et pour ainsi dire, au berceau même de la fable de Marsyas. Diane en Asie, sous la forme Persique ou Éphésienne (2), offre de grandes analogies avec Cybèle, et la place qu'elle occupe ici, comme déesse topique, fortifie singulièrement cette observation. D'un autre côté, le rôle entièrement passif du pasteur endormi sur le mont Latmus rappelle les circonstances funèbres de la fable d'Attis; Endymion, avec les formes adoucies de l'euphémisme grec, devient donc l'Attis de cette autre Cybèle. Sous ce point de vue, Apollon assis et non debout, comme sur les autres peintures qui nous le montrent arrivant en Asie, désigne un dieu solidement fixé sur le sol de cette contrée, comme l'était celui de Patare en Lycie (3) au centre même des domaines de la Diane Éphésienne et Persique.

Le revers de ce vase montre *Bacchus* jeune arme de la férula entre un satyre qui porte une outre et une ménade tenant une couronne et une grappe de raisin (4). Ce revers rappelle que Marsyas faisait partie du thiase bachique et l'outre portée par le satyre peut avoir quelque rapport avec la peau de Marsyas transformée en une outre (5).

(1) Ovid. *Metam.* XI, 162 sqq. Cf. Myth. Vatican. I, 90.

(2) Cf. l'*Artémis Tmolia.* Athen. XIV, p. 636, A.

(3) Horat. *Carm.* III, *Od.* 4, 64; Lycophr. *Cassandr.* 920 et *ibi* Tzetz.; Paus. IX, 41, 1; Serv. *ad* Virg. *Æn.* IV, 143.

(4) Cf. sur les oscophories, Roulez, *Annales de l'Inst. arch.* tom. XVII, p. 130.

(5) *Supra*, p. 180, note 1.

PLANCHE LXIV.

La pl. LXI nous montrait les *préparatifs de la lutte :* le combat nous est apparu d'une manière indécise sur la pl. LXII, plus clairement sur la suivante.

Le sujet de la pl. LXIV représente à son tour le supplice de *Marsyas* (1).

Il avait été convenu entre les deux concurrents que le vaincu serait à la merci du vainqueur. Apollon donc ayant remporté la victoire, attacha Marsyas à un pin (2), et l'écorcha tout vif ou bien le fit écorcher par un esclave scythe. En effet, au centre de la composition que nous avons sous les yeux, paraît le malheureux *Marsyas* entièrement nu, à l'exception des endromides qui chaussent ses pieds. Il a les mains liées derrière le dos, et, dans cette pose, il est attaché à un pin. Une couronne de myrte entoure sa tête. Le sac de peau qui renferme les flûtes est suspendu à une des branches de l'arbre. *Apollon* est debout en face du Silène. Il est vêtu d'une riche tunique à manches, brodée d'étoiles, et d'un petit manteau qui flotte sur ses épaules. Une riche ceinture serre la tunique. Dans sa main droite on voit un couteau; de la gauche il fait un geste, dont nous reparlerons plus tard. La cithare est placée aux

(1) Gargiulo, *Raccolta*, tav. 113; Gerhard, *Ant. Bildwerke,* Taf. XXVII, 2.

(2) Apollod. I, 4, 2; Philostrat. Jun. *Icon.* 2; Tzetz. *Chiliad.* I, 15, 355; Nicandr. *Alexipharm.* 301 sqq. et Schol. Pline (*H. N.* XVI, 44, 89) dit que c'était à un platane. Plusieurs statues représentent Marsyas attaché à l'arbre pour être écorché. *Galleria di Firenze*, IV, tav. XXXV e XXXVI; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 313, n° 1140; pl. 541, n°s 1137, 1138, 1139; pl. 542, n° 1139 A. Voyez aussi un groupe représentant Apollon et Marsyas, au Musée de Dresde. *Augusteum*, tab. LXXXIII; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 544, n° 1142. Cf. sur les monuments qui représentent Marsyas, K. O. Müller *Handbuch der Archæologie*, § 362, 4. Marsyas est pendu à la lyre d'Apollon sur une statue du Vatican. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, I, tav. XV. Cf. aussi un miroir étrusque publié par Guattani, *Mon. ined.*, 1785, Febr. tav. II. On y voit *Marsyas* attaché à l'arbre; le *Scythe* debout, vêtu d'anaxyrides et *Apollon* nu, couronné de laurier.

pieds d'Apollon, entre le dieu et le Silène. Derrière Apollon est assis un personnage qui doit être considéré comme le juge de la dispute musicale. En effet, son costume rappelle celui des pédotribes ou des brabeutes. Il est barbu, couronné de laurier et vêtu d'un manteau qui laisse nue la partie supérieure de son corps. De la main droite, il s'appuie sur un bâton noueux, et de la gauche, il fait un geste analogue à celui d'Apollon. Dans le sujet figuré sur notre pl. XVII, où l'on voit Apollon menaçant de ses traits un éphèbe, nous avons rapporté ce geste à la proposition infâme d'un *éraste* (1). Ici il faut se rappeler le mythe de Marsyas et d'Olympus et le rôle du pédagogue dans le sens obscène. L'un de nous a déjà comparé les satyres ou silènes Marsyas, Comus, Dithyrambus, Hédyœnus, à Prosymnus ou Polyhymnus, dont le nom désigne un être passionné pour la musique (2). Les satyres sont souvent représentés ithyphalliques, et rien n'est plus conforme aux traditions antiques que de supposer que Marsyas vainqueur eût exigé d'Apollon l'accomplissement d'un pacte honteux semblable à celui qui liait Dionysus à Prosymnus. Mais ici ce serait ironiquement qu'Apollon et le juge de la contestation rappeleraient par un geste, au Silène vaincu, sa malencontreuse proposition. Quant au nom qui convient au juge, les mythographes nous laissent le choix entre ceux de *Midas* et de *Tmolus* (3). Si nous faisons attention au costume, nous préférerons celui de Tmolus, parce que d'un côté le mont Tmolus personnifié s'identifie avec Jupiter, le père de Tantale (4), et de l'autre parce qu'ici le personnage qui remplit les fonctions de juge semble être d'accord avec Apollon, tandis que Midas est un partisan de Marsyas (5). Or, tout dans l'expression de ce personnage annonce les traits grands et nobles auxquels on reconnaît Jupiter.

Une nymphe locale, appuyée sur un rocher d'où jaillit une source d'eau vive, est debout à droite derrière l'arbre auquel est attaché le Si-

(1) Voyez *supra*, p. 45.

(2) Lenormant, *Annales de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 427.

(3) Voyez *supra*, p. 189.

(4) *Tantale* est cité comme fils de *Tmolus* (Schol. *ad* Euripid. *Orest.* 5; Tzetz. *Chiliad.* V, 10, 444; Apostol. *Proverb.* XVIII, 7), ou de Jupiter. Hygin. *Fab.* 82 et 155; Antonin. Lib. *Metam.* XXXVI.

(5) *Supra*, p. 182.

lène. Quel nom donnerons-nous à cette nymphe? Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; elle croise les jambes et relève un bout de son péplus, geste qui se remarque souvent aux figures de Vénus. Selon la plupart des auteurs, c'était à Célænes en Phrygie qu'avait eu lieu la dispute musicale entre Apollon et Marsyas (1). Sur la place publique de cette ville, selon le témoignage d'Hérodote (2), ou bien à peu de distance des murs, on montrait la source commune du fleuve Marsyas et du fleuve Méandre, et cette source portait le nom d'*Aulocréné,* (Αὐλοκρήνη, *la fontaine des flûtes*), sans aucun doute en souvenir de la défaite du Silène (3), dont le sang, quand Apollon l'eut écorché, avait formé le fleuve *Marsyas* (4). D'après ces réflexions, on pourrait, ce nous semble, donner le nom de *Célæno* à la nymphe locale (5) qui assiste au supplice de Marsyas. Κελαινὸς en grec signifie *noir, sombre;* les sources d'un fleuve se trouvent ordinairement dans des endroits ombragés et sombres, et il est très-possible que les Grecs aient fait un jeu de mots sur le nom phrygien de Célænes. Si on en croit Xénophon (6), la peau de Marsyas était suspen-

(1) T. Liv. XXXVIII, 13. Cf. Herodot. VII, 26; Solin. XL, 7.

(2) VII, 26. Ἵνα πηγαὶ ἀναδιδοῦσι Μαιάνδρου ποταμοῦ, καὶ ἑτέρου οὐκ ἐλάσσονος ἢ Μαιάνδρου, τῷ οὔνομα τυγχάνει ἐὸν Καταῤῥήκτης, ὃς ἐξ αὐτῆς τῆς ἀγορῆς τῆς Κελαινέων ἀνατέλλων, ἐς τὸν Μαίανδρον ἐκδιδοῖ. Cf. Intpp. *ad hunc l.* et Q. Curt. III, 1; Max. Tyr. VIII, 8.

(3) Plin. *H. N.* V, 29, 29; XVI, 44, 89; Solin. XL, 8; Sil. Ital. VIII, 505. Sur les médailles d'Apamée de Phrygie, ville bâtie à peu de distance de l'ancienne Célænes, on voit les fleuves Marsyas et Méandre, qui selon Strabon (XII, p. 578) prenaient leur source dans un étang où croissaient des roseaux dont on fabriquait des languettes pour les flûtes. Voyez Mionnet, IV, p. 236, n° 259 et p. 237, n° 263. Cf. sur l'*Aulocréné*, Salmas., *ad* Solin. p. 186 sqq.

(4) Liban. *Orat.* tom. IV, p, 1104, ed. Reiske; Plutarch. *de Fluv.* sub verbo *Marsyas*, t. X, p. 748, ed. Reiske; Schol. *ad* Plat. *Min.* p. 336; *ad Conviv.* p. 377; *ad Rempubl.* p. 401, ed. Bekker; Schol. *ad* Stat. *Theb.* IV, 186. D'après Ovide (*Metam.* VI, 392 sqq.) le fleuve Marsyas doit son origine aux larmes des satyres, d'Olympus, des bergers et des nymphes.

(5) Sur quelques sarcophages on voit aussi la nymphe locale. Parmi les femmes qui portent le nom de *Célæno*, on trouve une Amazone. Diodor. Sicul. IV, 16.

(6) *Anab.* I, 2, 8. Καὶ τὸ δέρμα κρεμάσαι ἐν τῷ ἄντρῳ, ὅθεν αἱ πηγαί. Cf. Plutarch. *de Fluv.* sub verbo *Marsyas*, t. X, p. 749, ed. Reiske. Le fleuve sortait de la peau de Marsyas, transformée en une outre. Voyez *supra*, p. 180, note 1. Cf. K. O. Müller, *Prolegomena zur Mythologie*, S. 113 folg.

due dans l'antre où le fleuve prenait sa source. La statue de Silène portant l'outre sur ses épaules, ornait la place publique de plusieurs villes (1), et on se servait de figures représentant des Silènes ou des Faunes pour en décorer les fontaines (2).

Apollon portait à Rome le surnom de *Tortor* (3), et cette épithète lui avait été donnée à cause du supplice qu'il fit subir à Marsyas (4).

Dans la partie supérieure de cette composition, nous voyons trois divinités qu'on peut facilement reconnaître à leurs attributs. Ce sont *Pan*, *Aphrodite* et *Éros*. *Pan* cornu et capripède est nu; il est assis sur sa chlamyde et tient une phiale et un alabastron. Il se retourne vers *Aphrodite*, qui, assise aussi, tient un miroir et une couronne de myrte. *Éros* apporte, en volant, des bandelettes et une palme. Le parfum indiqué par l'alabastron, la phiale remplie de vin, la couronne, la palme, les bandelettes sont autant de signes du triomphe destiné au vainqueur.

M. Panofka (5) a depuis longtemps signalé l'importance du rapprochement des personnages de Pan, de Vénus et d'Éros. Sans examiner ici la question de savoir si ce savant ingénieux a eu raison de reconnaître dans cette réunion de divinités la triade de Samothrace, nous

(1) Serv. *ad.* Virg. *Æn.* IV, 58. Cf. Eckhel, *D. N.* IV, p. 493 sqq.

(2) Voyez *Bronzi d'Ercolano*, II, tav. XLIV; *Museo Borbonico*, III, tav. XXVIII. Cf. Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XLVII; VII, tav. III e IV. *Silanus* en latin signifie *source*, *fontaine*. Gloss. vet. *Silanus*, Κρήνη, Κροῦνος. Cf. Hygin. *Fab.* 169; Lucret. *de Rerum Nat.* VI, 1263. Sur la célèbre ciste du Collége Romain, on voit aussi le Silène gardien de la source à laquelle les Argonautes viennent puiser de l'eau. *Mus. Kirkerianum*, tab. I; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, I, Taf. LXI, 309. Sur une belle hydrie de Nola de la collection de M. le duc de Luynes (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CLIII und CLIV) on voit les Argonautes qui viennent puiser de l'eau à une source. Au rocher duquel jaillit l'eau est attaché un personnage dans lequel M. Gerhard (*l. cit.* Th. III, S. 17) reconnaît Amycus, roi des Bébryces; selon nous, ce serait plutôt le silène Marsyas. Cf. K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 386, 2.

(3) Sueton. *August.* 70.

(4) Voyez Bœttiger, *Pallas musica und Apollo der Marsyastædter*, dissertation insérée dans les *Kleine Scriften*, Bd. I, S. 58, XVII, *Apollo Tortor*. Une statue de la galerie Giustiniani représente cet *Apollon Tortor* tenant d'une main le couteau et de l'autre la peau de Marsyas. *Gall. Giustin.* I, tav. LIX; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 541, nº 1136.

(5) *Musée Blacas*, p. 24 et suiv.

devons convenir que leur présence sur un grand nombre de vases évidemment mystiques, justifie en grande partie la pensée de M. Panofka.

Ici Pan, Vénus et Éros rangés dans un plan supérieur, nous semblent indiquer les divinités du ciel, en contraste avec la terre sur laquelle a lieu le supplice de Marsyas. C'est pour nous un moyen de pénétrer dans le sens mystérieux que l'antiquité attachait au supplice de ce Silène.

A Rome et dans quelques autres villes, la statue de Marsyas était la décoration ordinaire des marchés publics (1) : comme cette statue se trouvait à Rome dans le voisinage du tribunal, quelques auteurs modernes en ont conclu que c'était le symbole d'une sévère justice destinée à effrayer ceux qui auraient transgressé les règles de la bonne foi dans les affaires multipliées dont les marchés étaient le théâtre (2). Mais il faut convenir que le crime de Marsyas n'avait pas été si grand; la leçon morale qu'on aurait voulu en tirer eût trouvé difficilement son application.

Le fleuve qui sortait de la peau de Marsyas transformée en une outre nous a déjà paru offrir un emblème de *fécondité, d'abondance* (3), et sous ce dernier rapport, la statue de Marsyas était beaucoup mieux appropriée à la décoration d'un marché. Toute la composition de la peinture reproduite sur la pl. LXIV nous semble jeter quelque jour sur ce côté mystérieux de la fable de Marsyas. Tout en préparant une couronne pour

(1) Horat. *Satyr.* I, 6, 120 et Schol.; Juvenal. *Satyr.* IX, 2; Martial. II, *Epigr.* 64. Cf. Nardini, *Roma antica,* tom. II, p. 214, ed. Ant. Nibby.

(2) Voyez Bœttiger, *l. cit.* S. 28, I, *über die Marsyasstatuen;* Zannoni, *Gall. di Firenze,* V, p. 285; Welcker, *Zeitschrift,* S. 149. Selon Visconti (*Mus. Pio Clem.* V, tav. III e IV) le simulacre du Forum était un groupe représentant Apollon et Marsyas attaché au pin et tout prêt à être écorché. Mais il est bien plus probable que Marsyas était représenté à Rome et dans les autres villes, tenant la main levée, comme l'indiquent les Scholiastes d'Horace (*l. cit.*) et portant l'outre sur son épaule, ainsi qu'il paraît sur les deniers de la famille Marcia (Morell. *Fam. Marcia,* tab. I, 7; Riccio, *Monete delle ant. famiglie di Roma,* tav. XXX, 10) et sur un grand nombre de monnaies frappées dans différentes villes de l'Asie Mineure. Voyez surtout la savante dissertation de Zannoni, *Gall. di Firenze,* V, p. 281 seg.; Cavedoni, *Saggio di Osservazioni sulle medaglie di famiglie romane,* p. 54. Cf. *supra,* p. 194.

(3) *Supra,* p. 183 et *ibid.* note 6.

le vainqueur, Vénus paraît jeter un regard d'intérêt sur le vaincu, et le miroir qu'elle tient à la main a l'air d'être destiné à refléter les traits de la nymphe appuyée sur la grotte d'où s'échappe le fleuve Marsyas.

D'un autre côté, on trouve *Pan* substitué à *Marsyas* dans la lutte musicale contre Apollon (1). Sur notre vase, Pan a les traits d'un éphèbe, Marsyas, au contraire, est barbu et peut être rangé parmi les Silènes. La Vénus mystique qui a Pan Phosphoros pour époux dans le ciel (2), serait-elle sur la terre la femme du silène Marsyas? La nymphe que nous avons appelée *Célæno*, remarquable par ses cheveux épars qui rappellent ceux de la Terre personnifiée, répond, comme nous l'avons déjà dit à l'occasion du miroir que tient Vénus, à cette déesse céleste elle-même; c'est comme la seconde face de ces bustes de femme opposés à l'exemple de ceux de Janus, qui figurent sur les médailles de Lampsaque (3). Et en même temps, cette nymphe se présente ici comme l'épouse du Jupiter Tmolus (4), sorte de Pluton pour cette autre Proserpine. De la grotte sur laquelle s'appuie la nymphe Célæno, coule le fleuve formé des larmes répandues par les nymphes à la mort de Marsyas (5), et nous avons déjà vu que Vénus tournait des regards compatissants vers le Silène dévoué à la vengeance d'Apollon.

C'est dans l'Asie, où la fable de Marsyas a pris naissance, qu'a triomphé aussi pendant une longue suite de siècles le mythe d'un dieu jeune, lumineux et brillant comme Apollon, immolant un taureau symbole de la vie (6), et le sang répandu de ce taureau était considéré comme la source de la fécondité universelle, dont la nature donne le spectacle à

(1) Hygin. *Fab.* 191; Myth. Vat. I, 90; Ovid. *Metam.* XI, 147.

(2) Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 26 et 27.

(3) Voyez la *Nouv. Galerie mythologique*, pl. II, n° 3 *bis* et p. 9. Cf. de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. VIII, part. I, p. 35 et le premier volume de ce recueil, p. 298.

(4) Rien n'est plus fréquent dans les fictions de la mythologie que l'assimilation de Jupiter à une montagne. Voyez le premier volume de ce recueil, p. 76.

(5) *Supra*, p. 193, note 4.

(6) Voyez Félix Lajard, *Mémoire sur deux bas-reliefs mithriaques découverts en Transylvanie*, dans le tome XIV, part. 2, p. 70, 71 et 81 des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

chaque renouvellement de l'année. Marsyas, assimilé lui-même à un *animal* (φήρ) (1), ne mérite-t-il pas d'être comparé au taureau immolé par *Mithra*, dieu androgyne comme Apollon?

Vénus, tout en pleurant son vieil époux, ne lui en est pas moins infidèle en faveur de l'heureux et éclatant vainqueur. C'est ainsi que le jeune *Ægipan*, le dieu porte-lumière comme Apollon, succède dans la couche de Vénus au Silène immolé (2) : c'est ainsi que Cybèle, après avoir pleuré Marsyas, s'associe aux voyages de l'Apollon Hyperboréen (3).

Le vase reproduit sur notre pl. LXIV est un *cratère* apulien (f. 78) à figures jaunes. Au revers du supplice de Marsyas, on voit *Bacchus* jeune, assis, tenant une férula et une phiale; devant lui est debout une ménade armée d'une torche ardente, et derrière le dieu paraît un satyre ou un bacchant qui tient la férula et un vase en forme de seau. Ce revers, comme celui de la peinture de la planche précédente, rappelle encore une fois les rapports de Marsyas avec le cortége dionysiaque.

PLANCHE LXV.

La grande composition reproduite sur la pl. LXV décore un vase à figures rouges de la seconde collection d'Hamilton, publiée par Tischbein (4).

Apollon debout sur une base carrée indiquant le *thymélé* ou βῆμα, comme un poëte qui dispute le prix du chant et de la poésie, chante en s'accompagnant de la cithare; des cheveux épars le caractérisent;

(1) *Supra*, p. 179, note 1.

(2) Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 27. Dans l'île de Naxos, on adorait Apollon sous l'épithète de Τράγιος. Steph. Byzant. *v.* Τραγία.

(3) Diodor. Sicul. III, 59.

(4) III, pl. V, éd. de Florence et de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCXXVI; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XIV, 149.

sa tunique talaire, son manteau, la couronne d'or qui orne sa tête lui sont communs avec les chorèges qui paraissaient à la tête de leurs tribus dans les fêtes de la Grèce; les manches étoilées de sa tunique et les broderies disposées autour de sa ceinture ont une physionomie asiatique et conviennent sous ce rapport à l'Apollon Hyperboréen. Le dieu de la musique a pour auditeurs, sur un plan inférieur, un *Satyre* et un jeune homme aux cheveux épars comme Apollon lui-même, coiffé d'un bonnet phrygien, lequel tient à la fois d'*Attis* et d'un *Scythe*. Sur un plan plus élevé on voit d'un côté *Minerve* casquée sur l'épaule de laquelle s'appuie familièrement un dieu ou un héros imberbe, casqué et nu, sauf une chlamyde jetée sur son épaule gauche, de l'autre une déesse ou une nymphe coiffée avec simplicité et dont la longue tunique sans manches, relevée par une ceinture, retombe en formant un large pli sur le devant; elle tient un flambeau de chaque main, et quoique tournant le dos à la scène, elle dirige ses regards vers le chantre divin. Minerve, vêtue exactement de la même manière, est appuyée sur sa lance. Tous ces personnages accessoires sont assis, à l'exception du héros placé près de Minerve. Le Satyre est posé sur un rocher, une jambe croisée par dessus l'autre, le menton appuyé sur la main droite : tout dans l'attitude de ce personnage, comme des quatre autres, annonce une attention sérieuse prêtée aux accords d'Apollon. Une petite *Victoire* qui descend du ciel, en volant entre la tête d'Apollon et la nymphe aux deux flambeaux, montre que l'issue du combat ne saurait être douteuse; ses mains paraissent vides, mais son geste est celui d'un personnage qui tient une couronne ou une bandelette.

Deux choses nous semblent évidentes dans cette peinture. La première, c'est que l'intention de l'artiste a été de figurer la lutte de Marsyas et d'Apollon; la seconde, c'est que tout en conservant les traits essentiels du sujet, il lui a imprimé une physionomie entièrement athénienne. C'est encore une fois la victoire poétique remportée par une tribu dans les jeux solennels d'Athènes à laquelle on a voulu faire allusion. Les observations que nous a suggérées l'étude de la

pl. LXII doivent ici nous venir en aide. *Pan* ou le *satyre Marsyas* ainsi que la *Tribu* personnifiée y jouent à peu près le même rôle : *Apollon* qui chante encore va entrer en possession des fruits de la victoire; *Minerve*, la déesse protectrice du lieu, complète admirablement bien cet auditoire, et quant au personnage casqué qui s'appuie sur elle, nous croyons que c'est plutôt *Thésée* que *Mars*. L'éphèbe coiffé du bonnet phrygien est difficile à expliquer. Mais si l'on se souvient d'une part que c'est un *Scythe* qui exécute la sentence prononcée par Apollon (1), de l'autre que les *Scythes* formaient à Athènes la garde de police et exerçaient les fonctions d'exécuteurs des hautes œuvres (2), peut-être ne sera-t-on pas trop loin de la véritable explication. *Olympus* est un personnage qui semble étranger à l'Attique, quoique par ses rapports avec Marsyas, en qualité d'élève du Silène (3), il appartienne au mythe que nous examinons. Le caractère efféminé de cet éphèbe qui nous rappelle aussi Attis, n'est point d'ailleurs à négliger dans un sujet dont il est bien difficile d'effacer le souvenir de Cybèle. Au lieu de cette déesse par trop asiatique, nous avons ici un personnage ambigu dont les flambeaux rappellent à la fois la *Déméter Éleusinienne*, divinité qui joue dans l'Attique un rôle analogue à celui de Cybèle en Asie, et *Diane-Hécate*, la sœur d'Apollon.

(1) Philostrat. Jun. *Icon.* II; Hygin. *Fab.* 165. Cf. Welcker, *Zeitschrift*, S. 136 folg.

(2) Schol. *ad.* Aristophan. *Acharn.* 54; Etym. M. *v.* Τοξόται. Cf. les passages rassemblés par les Académiciens d'Herculanum, *Pitture d' Ercolano*, II, tav. XIX.

(3) Schol. *ad* Aristophan. *Equit.* 9; Suid. *v.* Ὄλυμπος; Philostrat. *Icon.* I, 20; Paus. X, 30, 5. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XVII, p. 61. Olympus, aussi bien en Phrygie qu'en Grèce, est l'élève et l'*éromène* de Marsyas.

PLANCHE LXVI.

La scène reproduite sur la pl. LXVI est tirée de la seconde collection d'Hamilton (1). C'est une peinture à figures rouges, tracée probablement sur un *oxybaphon* (f. 79). Dans le groupe du milieu, on reconnaît facilement *Apollon* et *Marsyas*. Le dieu de la musique, couronné de laurier et appuyé sur une branche du même arbre, est debout, et, abaissant ses regards vers son rival, semble l'écouter avec une vive attention. Il est nu, à l'exception d'une légère chlamyde jetée sur ses épaules. Derrière Apollon est à terre une amphore inclinée. *Marsyas*, entièrement nu, est assis et joue de la double flûte. Une bandelette entoure son front. Près de lui est la lyre posée à terre. Quatre personnages, trois femmes et un Satyre couronnés de lierre entourent le groupe central. Le groupe à droite montre une des femmes assise; elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches et armée d'un thyrse; le Satyre s'abaisse vers elle et semble l'inviter à se lever. A gauche derrière Marsyas, une seconde ménade, vêtue d'une riche tunique talaire, écoute la mélodie des flûtes; elle est également armée d'un thyrse; il faut surtout remarquer sa pardalide disposée en pélerine et dont les franges (θύσανοι) affectent la forme des serpents sur l'égide de Pallas. La troisième femme, placée à l'extrémité du tableau, est vêtue d'un costume beaucoup plus simple; un ample manteau l'enveloppe entièrement, en laissant passer seulement une des mains qui est armée d'un flambeau.

Cette peinture nous semble confirmer et compléter les observations que nous ont suggérées celles des pl. LXII et LXV. Constatons d'abord le lieu et le caractère de la scène. La branche de lierre jetée négligemment au fond du tableau suffit pour faire reconnaître une décoration en feuillage comme celles qu'on disposait pour la représentation du

(1) Tischbein, III, pl. XII, éd. de Florence; III, pl. VII, éd. de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCXXIX.

drame satyrique. Tous les personnages, à l'exception d'Apollon, appartiennent au thiase de Bacchus. Dans un pareil cadre, Marsyas et sa musique ne sauraient être sacrifiés; aussi considérons-nous la composition comme disposée toute à l'avantage du fils d'Hyagnis. Apollon n'est plus son vainqueur, pas même son rival, mais son élève (1). Bien que la pose et le rapport des deux personnages offrent une frappante ressemblance avec les deux figures correspondantes de la pl. LXII, cependant Apollon nous paraît ici moins dédaigneux, et le bandeau qui orne le front de Marsyas (2), ainsi que la lyre posée contre le tertre sur lequel il est assis, changent pleinement la condition du Silène asiatique. L'élément bachique indique en effet la persistance des idées de l'Asie au milieu du progrès accompli en Grèce vers un culte plus digne et plus noble; la réforme en ce sens ne s'accomplit jamais complétement, même à la surface, et c'est ainsi que Bacchus partage avec Apollon le sanctuaire de Delphes (3). D'ailleurs, l'antériorité du système de musique dans lequel excellait Marsyas, est un point incontestable, et sous ce rapport, Apollon, malgré sa supériorité, reste l'élève de Marsyas. C'est ainsi que s'explique l'attention bienveillante qu'Apollon prête aux accords de la flûte phrygienne.

Cependant Marsyas indique, par le mouvement mesuré de ses pieds, qu'il lève alternativement, le rhythme de la danse, et c'est à ce signal que paraissent répondre les deux personnages qui occupent la droite de la composition : le satyre a l'air d'inviter la ménade qui tourne le dos à Marsyas à suivre l'impulsion de ses accords. Les noms de *Pan* et d'*Écho* (4), si souvent associés dans le thiase de Bacchus, semblent convenir à cette scène musicale. La ménade, qui de l'autre côté paraît entourer Marsyas de sa protection affectueuse, a dans son costume des

(1) Voyez pour la confirmation de cette idée l'explication de la pl. LXXV.

(2) Marsyas, avec le bandeau royal et les longues oreilles, se confond avec Midas son juge et son ami. Voyez *supra*, p. 182.

(3) Voyez *supra*, p. 17, 38, 90, 106, 117.

(4) Quelques mythographes indiquent comme frère de Marsyas, *Babys* qui, grâce à la protection de Minerve, ne partagea pas le sort de son frère. Zenob. *Proverb.* IV, 81; *Proverb. Vat.* I, 18.

particularités qui rappellent celui de Minerve, et en effet, cette déesse que nous avons déjà remarquée sur la planche précédente parmi les auditeurs de Marsyas, ne saurait être méconnue ici, malgré le thyrse qu'elle porte et le lierre dont elle est couronnée. On adorait à Épidaure une *Minerve Cissæa* (*Minerve au lierre*, κισσός) (1), et ce surnom range positivement la chaste déesse parmi les compagnes de Bacchus (2). Minerve, d'ailleurs, n'a-t-elle pas eu dans l'origine des rapports avec Marsyas? ne l'a-t-elle pas même précédé dans l'usage de la flûte (3)? Nous ne devons donc pas nous étonner du rôle qu'elle joue dans une peinture consacrée à la réhabilitation du Silène musicien.

Enfin, voici une troisième fois et toujours, à la même place, la nymphe armée d'un flambeau qui assiste au combat musical d'Apollon et de Marsyas. Ce qui doit ici exciter notre attention, c'est l'attitude forcée et disgracieuse de cette nymphe; enveloppée de ce grand manteau (peut-être de couleur jaune), qui dissimule l'élégance de ses formes, ne peut-on pas croire qu'elle imite la danse avinée d'un animal épais, tel que l'ours? on sait que dans les fêtes d'Artémis à Brauron, l'un des dèmes de l'Attique, les jeunes filles contrefaisaient l'ours (4), et il est bien difficile de placer cette parodie grotesque autrement que dans des cérémonies aussi désordonnées que celles du culte de Bacchus.

Ainsi donc, nous voici encore une fois ramenés à Diane-Hécate, et par cette Diane à la *Coré* d'Éleusis. Écho de son côté a été souvent comparée à Déméter *Achæa* (5). Nous sommes donc toujours en pleine Attique, c'est-à-dire que nous assistons à une représentation du drame satyrique sur le théâtre de Bacchus à Athènes. Minerve et l'*amphore* placée auprès d'Apollon, complètent ici cette démonstration qui nous

(1) Paus. II, 29, 1. Voyez *supra*, p. 121.

(2) Quelques vases montrent *Minerve* dans le thiase bachique. Voyez *Cat. Durand*, n[os] 112 et 113. Cf. la pl. XXXVIII, A.

(3) Voyez le premier volume de ce recueil, p. 240 et suiv.

(4) Suid. *v.* Ἄρκτος; Schol. *ad* Aristophan. *Lysistrat.* 645. Cf. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 255. On célébrait en effet des fêtes *Dionysies* à Brauron. Schol. *ad* Aristophan. *Pacem*, 874.

(5) Voyez le premier volume de ce recueil, p. 125, et *supra*, p. 140 et 141.

a été fournie, par Minerve et Thésée pour la pl. LXV, et par le trépied pour la pl. LXII. L'*amphore* est l'un des types constants des médailles d'Athènes, et ce symbole nous a déjà permis plusieurs fois de reconnaître des sujets athéniens (1).

PLANCHE LXVII.

La pl. LXVII reproduit les peintures d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes, vase fabriqué à l'époque de la décadence de l'art (2). Le premier personnage à gauche est *Marsyas* assis sur un rocher, qui indique le mont Tmolus. Près de lui s'élève le pin destiné à rappeler le supplice auquel le Silène fut condamné et de plus la liaison étroite de Marsyas avec Cybèle. Marsyas est nu et joue de la double flûte, les joues couvertes de la φορβειά (3). Comme dans le sujet de la planche précédente, le Silène indique la mesure en frappant la terre avec le pied. Devant le pin est *Apollon* citharède debout, qui tourne le dos au fils d'Hyagnis; le dieu est vêtu d'une double tunique dont la plus longue ne descend que jusqu'aux genoux, ou plutôt d'une tunique longue, relevée par une ceinture, et dont une partie forme un grand pli à la hauteur des cuisses. Un manteau, attaché par une large fibule, couvre ses épaules. Apollon est couronné de laurier, et d'une main fait résonner les cordes de la cithare, tandis que de l'autre, il semble toucher aux chevilles pour changer le mode de ses accords. Une déesse, assise devant le fils de Latone, tient à la main deux flûtes; ses pieds reposent sur un hypopodium; son costume simple et sévère consiste en une tunique talaire et un ample péplus qui voile en partie sa tête. Devons-nous reconnaître ici

(1) Voyez tome I, pl. LX et p. 203. Cf. *Cat. étrusque*, n° 155.

(2) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LXXXVI, 3.

(3) Schol. *ad* Aristophan. *Vesp.* 580; Suid. *v.* Φόρβιον. Cf. Salmas. *ad* Solin. p. 585; Bœttiger, *l. cit.* S. 51 folg. XIV, *über die Backenriemen der alten Flœtenspieler.*

une nymphe locale comme celle de l'*Aulocréné* ou *Célæno* (1), ou bien est-ce *Omphale,* reine de Lydie et femme de *Tmolus* (2) ou de *Midas* (3), le juge de la dispute musicale entre Apollon et le Silène (4)? Omphale, comme reine guerrière (5), est une forme d'Athéné (6). Il serait aussi possible que ce fût une muse, *Euterpe.* Mais le nom d'*Athéné-Philomèle* ou *Aédon* (7) nous semble le plus convenable. C'est Athéné qui invente les flûtes dont l'idée lui est fournie par le sifflement des serpents de la Gorgone (8); c'est Athéné qui se met à jouer de cet instrument; mais se mirant dans une source ou dans le lac Triton, la déesse s'aperçoit que ses joues enflées par les efforts qu'elle fait pour tirer un son du nouvel instrument la défigurent; elle jette ses flûtes; c'est le Silène qui s'en empare (9). Dans une fable rapportée par Antoninus Liberalis (10), *Aédon* est la femme de *Polytechnus,* et l'on reconnaît là facilement sous des traits héroïques l'union mystérieuse de *Minerve* et de *Vulcain.* La numismatique de *Philomelium* de Phrygie offre pour type dominant la figure de Minerve (11). Les points par lesquels cette déesse se rattache au vieux domaine de Cybèle sont nombreux et instructifs (12).

Le revers du vase, reproduit sur la pl. LXVII, montre trois éphèbes drapés.

(1) Voyez pl. LXIV et *supra*, p. 193.

(2) Apollod. II, 6, 3. D'autres la nomment *Pluto*. Schol. *ad* Euripid. *Orest*. 5.

(3) Athen. XII, p. 516, B.

(4) *Supra*, p. 189 et 192.

(5) Athen. XII, p. 516, B; Eustath. *ad* Homer. *Iliad*. II, p. 1082.

(6) Cf. *Cat. Durand*, n° 317 et *Cat. étrusque,* n° 89, note; *Cat. Beugnot,* n° 45, note.

(7) Hesych. *v.* Ἀηδών. Cf. Homer. *Odyss.* T. 518 sqq. et Schol.; Hellad. *ap*. Phot. *Biblioth*. p. 531, ed. Bekker.

(8) Pindar. *Pyth*. XII, 19 sqq. ed. Bœckh et *ibi* Schol. Cf. notre premier volume, p. 204, 242 et 243; *supra*, p. 122.

(9) Voyez notre premier volume, p. 240 et suiv.

(10) *Metam*. XI. Cf. Roulez, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* t. II, p. 262 et suiv.

(11) Mionnet, IV, p. 350, n° 890; p. 351, n° 893; p. 352, n° 898.

(12) Voyez Lenormant, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* t. I, p. 240 et suiv.; de Witte, *ibid*. p. 552 et suiv.

PLANCHE LXVIII.

La peinture reproduite sur la pl. LXVIII d'après le recueil du comte Alexandre de Laborde (1) est tracée sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée impérial de Vienne. Au centre paraissent *Apollon* et *Aphrodite* tous deux assis, tous deux vêtus d'un péplus qui, ne couvrant que les jambes, laisse nu le buste. Apollon tient une branche de laurier; sa tête est ceinte d'une large bandelette, garnie de fleurs. Aphrodite a la tête ornée d'un riche diadème; de la main droite elle relève un bout de son péplus, geste caractéristique des figures de Vénus. A droite s'avance *Éros* ailé qui apporte, soit un collier à sa mère, soit à Apollon l'espèce d'écharpe de perles qui sur les vases de la Basilicate semble l'attribut des divinités mystiques et des initiés. Derrière ce dieu est une nymphe vêtue d'un riche costume consistant en deux tuniques brodées, dont la supérieure est à manches. Sa tête est coiffée d'un cécryphale : elle porte pour parure un collier et dans ses mains on voit le même objet que dans celles d'Éros. A gauche est un *Silène* nu, couronné de pampres, tenant un thyrse, avec une nébride jetée sur l'épaule gauche, et dans la main droite, l'écharpe mystique.

Apollon et *Aphrodite* sont placés tous les deux au centre sur un plan supérieur ou plutôt sur une montagne, et à leurs pieds est assis, sur un *pulvinar* ou coussin qu'il est permis peut-être d'assimiler à une outre, un second *Silène* qui joue de la double flûte; sa tête couronnée de roses est ceinte d'une large bandelette; il a l'écharpe mystique passée en sautoir. Un cratère, placé aux pieds de la nymphe, au-dessous d'Éros, remplace peut-être l'indication de la source et nous permet de donner le nom de *Célæno* à la nymphe vêtue d'un riche costume asiatique.

(1) *Vases de Lamberg*, I, pl. LVI. Le premier interprète a reconnu dans ce sujet le mariage de *Bacchus* et de *Libera*, tout en convenant qu'au lieu d'un thyrse le dieu porte une branche de laurier. Voyez Laborde, *l. cit.* p. 71.

Ce n'est pas la première fois que nous hésitons sur le nom qu'il faut attribuer au compagnon de Vénus sur les vases ornés de peintures mystiques. Mais quelque multiplié que nous paraisse le nombre de ceux qui offrent la réunion d'Aphrodite et d'Adonis, nous nous sommes déjà prononcés pour Apollon (1) dans des circonstances plus douteuses. Aujourd'hui notre conjecture se trouve pleinement justifiée, car malgré son bandeau orné de fleurs, le protagoniste de notre vase ne peut être que le fils de Latone. La branche qu'il tient est trop longue pour qu'on hésite à y reconnaître un laurier. Le myrte de Vénus n'est pas étranger au tableau, mais il se borne au buisson qui s'élève à côté du cratère. L'introduction de Marsyas dans cette scène est d'ailleurs ce qui lui donne le plus d'intérêt et d'originalité; le fils d'Hyagnis, réduit presque aux proportions d'un nain, comme sur la peinture également mystique de la pl. LXI, est ici en parfaite intelligence avec Apollon; il célèbre au son de ses flûtes l'épithalame du mariage de ce dieu avec Vénus. Nous avons déjà vu (pl. LXIV) la triade mystique de Pan, vu Vénus et Éros assister à la dispute d'Apollon et de Marsyas; ici le virtuose phrygien occupe la place de *Pan,* mais seulement comme époux sacrifié de Vénus, à l'exemple de Vulcain; Apollon de son côté apparaît comme l'époux jeune et céleste de cette déesse. Il est bon de remarquer à ce sujet que Vénus a les pieds placés sur un objet qui ressemble fort à une *enclume.* C'est une autre enclume qui supporte le cratère placé de l'autre côté d'Apollon (2).

En commentant la pl. LXIV (3), nous avons attribué le nom de *Célæno*

(1) *Supra*, p. 52 et suiv.; p. 59 et 72. Cf. la pl. XXIII, A.

(2) *Acmon* (en grec Ἄκμων) est dans Ovide (*Metam.* XIV, 484, 494 et 509), un des compagnons de Diomède, changé par *Vénus* en un oiseau extrêmement voisin du *cygne*, l'oiseau d'Apollon :

Ut non cycnorum, sic albis proxima cycnis.

Acmonia était le nom d'une ville de la Phrygie. Voyez Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* tom. V, p. 286. Cf. aussi le premier volume de ce recueil, p. 165 et suiv. La fable dans laquelle Jupiter attache des enclumes aux pieds de Junon mérite également d'être rappelée ici; nous en avons parlé dans notre premier volume, p. 98 et suiv.

(3) *Supra,* p. 193.

à la nymphe placée près d'une fontaine; le choix de ce nom nous semble justifié par le costume presque entièrement asiatique de celle qu'on voit ici auprès du *cratère;* ce cratère rappelle la source que Midas avait remplie de vin, pour attirer le Satyre, ou Silène lui-même, qui, au milieu de l'orgie bachique, s'amusait à chansonner ses longues oreilles (1). Nous voyons en effet de l'autre côté de Célæno, s'avancer Silène dont les regards sont dirigés vers le cratère, et dont la physionomie exprime le désir de s'y abreuver (2). On sait que dans certaines traditions, le fleuve Marsyas sortait de la source que Bacchus avait fait jaillir de terre pour abreuver Midas son favori (3).

On remarquera d'ailleurs aussi les rapports qui existent entre les mots Σειληνός, Σελήνη et Κελαινώ. La permutation du Σ et du Κ a lieu fréquemment par l'intermédiaire du Γ et du C latin, comme dans le nom de la ville de *Sora,* dont la légende numismatique est : CORANON (4).

Le revers de l'oxybaphon reproduit sur la pl. LXVIII montre probablement des personnages enveloppés dans leurs manteaux, mais l'interprète des vases de la collection Lamberg n'en parle point.

(1) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* VI, 27. Μετεῖχε μὲν γὰρ τοῦ τῶν Σατύρων γένους ὁ Μίδας οὗτος, ὡς ἐδήλου τὰ ὦτα. Σάτυρος δὲ ἐπ' αὐτὸν εἷς κατὰ τὸ ξυγγενὲς ἐκώμαζε, τὰ τοῦ Μίδου διαβάλλων ὦτα, καὶ οὐ μόνον ᾄδων, ἀλλὰ καὶ αὐλῶν τοῦτο· ὁ δ', οἶμαι, τῆς μητρὸς ἀκηκοώς, ὅτι Σάτυρος οἴνῳ θηρευθείς, ἐπειδὰν ἐς ὕπνον καταπέσῃ, σωφρονεῖ καὶ διαλλάττεται, κρήνην, τὴν οὖσαν αὐτῷ περὶ τὰ βασίλεια κεράσας οἴνῳ, ἐπαφῆκεν αὐτῇ τὸν Σάτυρον. Ὁ δὲ ἔπιέ τε καὶ ἥλω. Cf. sur la source à laquelle Midas mêla du vin pour attirer Silène, Xenoph. *Anab.* I, 2, 13; Paus. I, 4, 5; Theopomp. et Bion *ap.* Athen. II, p. 45, C; Himer. *Eclog.* XVI, 5; Max. Tyr. XI, 1.

(2) Cf. l'inscription : Σιλανος τερπον Ηεδυς Ηοινος, tracée autour d'un Silène ithyphallique qui vient d'ouvrir une outre pleine de vin. Voyez *Cat. étrusque*, n° 135 et *supra*, p. 126, note 2.

(3) Plutarch. *de Fluv.* sub verbo *Marsyas*, t. X, p. 747 sqq. ed. Reiske; Eustath. *ad* Dionys. Perieg. 321.

(4) Millingen, *Ancient coins of greek cities and kings*, pl. I, 1; *Considérations sur la numismatique de l'ancienne Italie*, p. 237. Cf. la fontaine de *Séléné* à Thalames en Laconie. Paus. III, 26, 1. Cf. de Witte, *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 99, note 1. A Pyrrichus en Laconie, on montrait le puits de Silène. Paus. III, 25, 2.

PLANCHE LXIX.

La pl. LXIX montre une peinture tirée de la première collection d'Hamilton (1). Quatre figures, *Apollon*, *Minerve*, *Marsyas* et une seconde déesse entrent dans cette composition. Le Silène est nu et son corps est tout couvert de poils; il est assis et joue de la double flûte. Près de lui est placée à terre une amphore décorée d'une guirlande de lierre. Minerve semble vouloir frapper Marsyas, comme dans le groupe placé à l'Acropole d'Athènes (2). La déesse est vêtue d'une tunique talaire et d'un petit péplus; sa poitrine est couverte d'une égide à échiquier; un casque orné d'une branche d'olivier couvre sa tête. Dans sa main gauche est une lance, la pointe dirigée vers le bas. Minerve se retourne du côté d'Apollon, qui semble, par le geste de son bras droit, vouloir calmer la colère de la déesse. Le dieu est nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde suspendue sur son bras gauche, et qui s'enroule autour de son corps. Dans sa main gauche est une branche de laurier, signe auquel on reconnaît le dieu de Delphes; un bandeau orne son front et ses cheveux sont relevés en un nœud pareil à celui d'une femme. Derrière Marsyas est assise une déesse qui participe à la fois d'*Hécate*, à cause du long flambeau qu'elle tient à la main et de *Minerve*, par son casque, son *égide* et les flots dont le bas de sa tunique est ornée; elle semble considérer avec attention le colloque d'Apollon et de Minerve.

Il suffit de se rappeler les pl. LXII et LXVI, pour reconnaître le caractère attique de ce tableau. Nous avons déjà signalé à cet égard l'importance de l'*amphore* (3) et nous croyons que ce symbole conserve ici la même signification. Cette fois, du reste, la lutte est évidente entre

(1) D'Hancarville, IV, pl. LXIV; Passeri, *Pict. Etr. in Vasculis*, tab. CCXXXV; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCXXVIII.

(2) Paus. I, 24, 1. Cf. notre premier volume, p. 240.

(3) *Supra*, p. 202 et 203.

les deux rivaux, et la présence des *deux Minerves* (1) y donne un intérêt considérable. Celle qui témoigne son aversion pour le jeu de la flûte et dont la bonne intelligence avec Apollon ne peut être mise en doute, est bien la Minerve hellénique, protectrice d'Athènes, et hautement hostile à la barbarie du culte asiatique. L'autre Minerve, au contraire, est l'*Athéné Aédon,* cette déesse d'origine phrygienne, dont la parenté avec la *Mère des Dieux* résulte des rapprochements que nous avons déjà présentés (2). C'est pour cela que son casque affecte la forme phrygienne, comme celui qu'on voit sur les deniers consulaires romains (3); c'est aussi par le même motif que des flots ornent sa tunique, à cause de son union originaire avec Neptune, sous la forme de *Déméter Mélœna* ou *Célœno,* la même qu'*Athéné Hippia* (4).

Toutefois, malgré l'opposition toute naturelle des deux Minerves, l'une favorable, l'autre contraire à Marsyas, n'oublions pas la place consacrée qu'occupe cette dernière figure de femme dans toutes les *scènes attiques* de la dispute de Marsyas, ne perdons pas de vue que nous y avons reconnu déjà à plusieurs reprises la personnification d'une *des tribus* athéniennes (5). Comme d'ailleurs elle porte ici un flambeau, attribut qui n'est jamais placé dans les mains de Minerve, il faut bien, si ce n'est pas une tribu, que le nom précis de cette figure soit celui d'une *nymphe* et non d'une *déesse.* En conséquence, nous croyons pouvoir lui attribuer le nom de *Nyctœa* ou *Nyctimène.* Cette fille d'*Épopéus* ou de *Nyctéus,* poursuivie et violée par son père, se cacha dans la profondeur des bois, où *Minerve* la transforma en *chouette* (6). Qui ne recon-

(1) Voyez sur la *double Minerve* le premier volume de ce recueil, p. 296 et suiv.

(2) *Supra*, p. 204.

(3) Voyez Lenormant, *Revue numism.* 1842, p. 251.

(4) Paus. VIII, 42, 1 sqq.; I, 30, 4. Cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 193, sur *Célœno* et voyez les développements dans lesquels est entré M. le duc de Luynes, *Études numismatiques*, p. 58 et suiv. Cf. le premier volume de ce recueil, p. 17, 68, 219.

(5) *Supra*, p. 187, 199, 202.

(6) Hygin. *Fab.* 204; Schol. *ad* Stat. *Theb.* III, 507; Serv. *ad* Virg. *Georg.* I, 403; Ovid. *Metam.* II, 591 sqq.; Myth. Vat. I, 98; II, 39. Cf. le mythe d'*Harpalyce*, fille de *Clymenus*, changée en un oiseau de nuit nommé *Chalcis.* Euphorion *ap.* Parthen. *Erotica*, XIII.

naîtrait ici une version héroïque du mythe de Pallas et de sa fille (1)? L'introduction de l'oiseau favori de Minerve dans le récit que nous venons de rapporter confirme cette conjecture.

Nyctimène si voisine de Minerve, comme on vient de le voir, est d'ailleurs en relation évidente, comme déesse nocturne, avec *Hécate Nyctipolos* (2). Hécate à son tour, la même que Scylla (3), la déesse triple, se retrouve à son origine bien près de Minerve *Tritonis* (4). Le nom d'*Hécate*, comme ceux d'*Hécaérgé*, d'*Hécabé*, d'*Hécalé*, appartient à une famille de mots composés dont la seconde partie a toujours une signification et une valeur précise. Dans l'autre moitié du nom d'*Hécate*, nous reconnaissons celui d'*Até* que nous considérons comme le point de départ de celui d'*Athéné*, en *Troade* (5), où *Minerve Iliade* se rattachait par un autre point à Cybèle et aux traditions phrygiennes.

Mais pourquoi Apollon, le dieu vainqueur, veut-il empêcher Minerve de frapper Marsyas avec la main ou de le percer de sa lance? Évidemment, selon nous, c'est pour lui donner une place dans la tétralogie dramatique, et sous ce dernier point de vue, le sujet de la pl. LXIX ne s'éloigne pas de ceux que nous avons signalés sur les pl. LXII et LXVI.

(1) Voyez notre premier volume, p. 15, 18, 221, 232, 251, 275, note 3.

(2) Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 829.

(3) M. le duc de Luynes (*Études numismatiques*, p. 77 et suiv.) est entré dans de grands développements pour démontrer qu'Hécate, avec ses trois têtes de cheval, de chien et de Gorgone, représentait la lune et ses diverses phases. Pseud. Orph. *Argon.* 978 sqq. ed. Hermann; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* M, p. 1714; Lucian. *Philopseud.* 22. Scylla, fille d'Hécate (Eustath. *l. cit.*), a aussi, parmi ses têtes monstrueuses, celle de la Gorgone. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 650. Nous avons déjà rapproché les noms de *Séléné* et de *Célæno* (*supra*, p. 207); *Célæno* est le nom d'une des Harpyies. Virg. *Æn.* III, 211 et Serv. *ad* 209.

(4) Anthol. *Palat.* VI, 342. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. III, S. 368, Ausg. 3; Rückert, *Dienst der Athena*, S. 69; duc de Luynes, *Études numismatiques*, p. 93; la *Nouvelle Galerie myth.* p. 45; de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* tom. II, p. 294.

(5) Cf. Lenormant, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* t. I, p. 240.

PLANCHE LXX.

La peinture reproduite sur la pl. LXX décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, publié déjà avant nous par Passeri (1), par Millin (2) et par M. Inghirami (3). Ce vase fait partie de la collection du Musée du Louvre.

Apollon lyricine, couronné de laurier, et tenant une branche du même arbre, est debout, et s'avance vers *Marsyas*, qui est assis et pour ainsi dire en possession du lieu de la scène. Le dieu du Parnasse est nu, n'ayant qu'une chlamyde qui, descendant de son bras gauche, vient retomber par derrière et recouvrir en partie sa cuisse droite. Ses traits respirent une douce fierté qui contraste avec l'expression grossière du Silène étonné des accords qu'Apollon tire de sa lyre (4). Dans la main gauche de Marsyas sont les deux flûtes, et près de lui on voit le platane (5) qui rappelle son supplice. Il est assis sur une montagne, qui, comme dans les tableaux précédents (6), ne saurait être que le Tmolus. Trois *Muses* complètent cette scène; c'est *Calliope*, tenant la lyre et le rouleau de musique, puis *Euterpe* ou *Thalie* que ne distingue aucun attribut particulier, et enfin *Polymnie*, qui porte une cassette du genre de celles dans lesquelles on renfermait les volumes (7). Ces trois Muses sont vêtues d'un costume semblable, consistant en une double tunique sans manches; elles se distinguent seulement par leur coiffure. Toutes les trois ont des feuilles de lierre dans les

(1) *Pict. Etr. in Vasculis*, tab. CCXLIV.

(2) *Vases peints*, I, pl. VI.

(3) *Vasi fitt.* tav. CCCXXV.

(4) Dans l'original le Marsyas est en grande partie repeint. Il n'y a d'antique dans cette figure qu'une partie des jambes; tout le reste est dû à une restauration moderne, mais probablement d'après des indications anciennes.

(5) Plin. *H. N.* XVI, 44, 89. Cf. *supra*, p. 191, note 2.

(6) Voyez la planche LXVII et *supra*, p. 203.

(7) Millin (*l. cit.* p. 13) reconnaît ici également trois *Muses* et leur donne les noms d'*Aœdé*, *Mnémé* et *Mélété*. Paus. IX, 29, 2. *Aœdé* répond à *Euterpe*, *Mélété* à *Calliope*, *Mnémé* à *Polymnie*. La première produit le chant, la seconde le règle et le dispose avec art, la troisième en conserve le souvenir.

cheveux ; mais Calliope porte de plus une sphendoné et Euterpe un cécryphale et un collier. Les noms que nous donnons ici aux trois Muses de ce tableau se justifient d'une manière satisfaisante. D'abord Calliope (Καλλιόπη, Καλλιόπεια, *qui a une belle voix*) nous rappelle qu'Apollon accompagna de sa voix les accords de la lyre (1). Polymnie (Πολύμνια, Πολυυμνία) indique la mélodie en général, la passion et aussi la science de la musique (2). Euterpe ou Thalie fait allusion soit aux flûtes du Silène, soit au caractère comique qui appartient aux Satyres en général. Elle rappelle également la nymphe locale de l'*Aulocréné,* par la place qu'elle occupe auprès du platane auquel Apollon va attacher le malheureux Silène (3), et aussi la nymphe *Aulis* (4). Nous avons déjà vu (5) que les Muses figuraient parmi les juges de la dispute musicale, et les bas-reliefs des sarcophages montrent également ces déesses assistant à la lutte entre Marsyas et Apollon.

On remarquera du reste le caractère tout particulier de la scène que nous avons sous les yeux. Ici, ce n'est plus une représentation symbolique destinée à reproduire l'un des principaux dogmes des religions de l'Asie, ni une allusion au combat et à la succession de deux cultes, ni l'appropriation du sujet aux origines et aux usages du théâtre d'Athènes. L'artiste s'est attaché uniquement à reproduire l'idée de la supériorité de la poésie et de la musique savantes et étudiées sur l'art grossier des pays barbares et des religions primitives.

Considérée sous ce point de vue, la muse Euterpe offre un contraste tout aussi frappant avec ses deux sœurs Calliope et Polymnie, que Marsyas lui-même avec le dieu du Parnasse.

La mythologie offre des traces de cette opposition lorsqu'elle nous montre l'union de Calliope et d'Apollon (6), tandis qu'Euterpe est re-

(1) Diodor. Sicul. III, 59.

(2) Voyez *supra*, p. 192 et comparez l'*Artémis Hymnia* de la pl. VII, *supra*, p. 23, tenant la cithare.

(3) *Supra*, p. 193.

(4) Voyez le premier volume de cet ouvrage, p. 243.

(5) *Supra*, p. 179.

(6) Asclepiad. *ap*. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon*. I, 23 et *ap*. Schol. *ad* Pindar. *Pyth*. IV, 313.

présentée comme l'épouse du fleuve Strymon (1) qui coule en Thrace, région sauvage et voisine de l'empire de Cybèle. Ici Euterpe, la muse qui préside au jeu des flûtes, comme sur un sarcophage publié par M. Gerhard (2), est évidemment la compagne de Marsyas (3). La pose qui la caractérise, c'est-à-dire la jambe gauche croisée sur la droite, est un signe de simplicité antique; elle semble refuser de prendre le rouleau, symbole d'une poésie réglée et perfectionnée, que lui présente Calliope. Le mouvement de Marsyas n'exprime pas une moindre confiance dans la supériorité de son instrument.

Le revers de l'oxybaphon reproduit sur la pl. LXX montre trois éphèbes drapés.

PLANCHE LXXI.

Le sujet de la pl. LXXI, déjà publié dans le recueil de Passeri (4) et dans celui de Millin (5), décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, conservé au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale, à Paris.

Nous voyons ici *Apollon* à Nysa, séjour de Bacchus. Suivant Diodore de Sicile (6), « Marsyas et Cybèle s'étant rendus auprès de Dionysus « à Nysa, y rencontrèrent Apollon, qui jouissait du plus grand succès « à cause de son talent sur la cithare, instrument inventé par Hermès, « et dont il avait su le premier faire un habile usage. Marsyas ayant « alors provoqué Apollon à une lutte musicale, les habitants de Nysa « furent choisis pour juges du combat. Apollon commença à jouer « de la cithare sans en accompagner les accords avec le chant; sur quoi

(1) Apollod. I, 3, 4.

(2) *Antike Bildwerke*, Taf. LXXXV, 1.

(3) Sur la base qui supportait les statues de Latone et de ses enfants, dans le temple de cette déesse à Mantinée, Praxitèle avait sculpté une *Muse* et *Marsyas* jouant de la flûte. Paus. VIII, 9, 1.

(4) *Pict. Etr. in Vasculis*, tab. LVIII.

(5) *Vases peints*, I, pl. LIII.

(6) III, 59.

« Marsyas s'étant saisi des flûtes avec vivacité, l'étrangeté de leur harmonie charma l'auditoire, et son talent parut de beaucoup supérieur à celui de son rival. Alors ils convinrent tous deux de donner à leurs juges un nouveau moyen de comparer leur talent, et Apollon s'étant mis à préluder, accorda sa voix aux sons de l'instrument; par ce moyen, la première impression produite par les flûtes fut tout à fait effacée. Mais Marsyas indigné se récria contre ce jugement, et dit qu'il ne s'agissait pas de la voix, mais de la comparaison de l'art, qu'on devait juger du parti qu'on pouvait tirer soit de la cithare soit des flûtes, et qu'il était injuste de mettre en parallèle deux talents réunis contre un seul. Apollon répondit qu'il ne méritait aucun reproche et qu'en définitive, Marsyas, quand il enflait ses flûtes, ne faisait guère autre chose que lui (c'est-à-dire qu'il usait en même temps du souffle et des doigts), qu'il fallait laisser à l'un et à l'autre toute liberté dans l'emploi des moyens, ou bien interdire à tous deux l'usage de la bouche, en leur prescrivant de se servir uniquement de leurs mains. Les auditeurs donnèrent raison au fils de Latone; on recommença encore une fois l'épreuve et Marsyas fut vaincu. Le vainqueur, vivement aigri par cette dispute, écorcha tout vif le vaincu. . . . . Il consacra ensuite la cithare et les flûtes dans l'antre de Dionysus. »

Apollon est assis au centre du tableau sur un rocher; il est couronné de lierre (1) et nu jusqu'à la ceinture; un ample manteau enveloppe ses jambes. La lyre est posée sur ses genoux, et dans sa main droite figure le plectrum. Un *Silène*, un *Satyre* et deux *Ménades* complètent la scène. Le Satyre est debout devant Apollon, et tient un thyrse; il prête l'oreille au jeu de la lyre; le Silène à gauche s'appuie sur une amphore et montre du doigt le musicien assis. A terre, près de lui est un céras. En face de ce Silène qui a des cheveux et une barbe blanches (2) est debout

(1) C'est à cause de cette couronne de lierre que Millin (*l. cit.* p. 103) prend cet Apollon pour un Bacchus. Cf. notre pl. IV, où Apollon est aussi couronné de lierre, et *supra*, p. 17.

(2) C'est par erreur que sur notre pl. LXXI calquée sur celle de Millin, le graveur a représenté ce Silène en Satyre avec des cheveux et une barbe noires.

une Ménade vêtue d'une double tunique et armée d'un thyrse. La seconde Ménade, également armée d'un thyrse et debout à l'extrémité de droite, relève de la main l'extrémité de sa tunique supérieure, geste que nous avons remarqué déjà bien des fois comme appartenant particulièrement aux images de Vénus.

L'artiste n'a pas choisi le moment où les divinités phrygiennes, Cybèle et Marsyas, sont déjà arrivées à Nysa et où la lutte commence. C'est au contraire l'apparition d'Apollon au milieu des compagnons de Bacchus et la première émotion causée par les accords de la cithare que cette scène nous paraît représenter. A peine le dieu de la musique, assis sur le rocher de Nysa, a-t-il préludé avec les doigts, sans faire encore usage du plectrum, que déjà le thiase subjugué témoigne son étonnement et son admiration.

En nous restreignant à ce point de vue, il est inutile d'aller plus loin et de chercher dans les deux groupes qui écoutent Apollon, d'autres personnages que la suite ordinaire du fils de Sémélé. Mais quelque uniforme que semble, au premier abord, l'aspect des scènes dionysiaques, pour peu qu'on soumette la plupart d'entre elles à un examen sérieux, on s'aperçoit que presque toujours l'artiste a caché, comme sous un déguisement bachique, des personnages d'un ordre plus élevé. C'est ce dont nous ont déjà fourni la preuve, sans sortir du mythe de Marsyas, les peintures des pl. LXI, LXIV, LXVI, LXVIII et LXX. En nous guidant d'après ces analogies, il n'est pas difficile de reconnaître dans le groupe de droite *Pan* et *Vénus,* témoins de la défaite de Marsyas sur le tableau de la pl. LXIV. De l'autre côté, l'attitude de la nymphe fièrement appuyée sur le thyrse, comme sur une lance, nous rappelle l'*Athéné Cissœa* de la pl. LXVI, et nous avons vu (1) dans quel rapport *Silène* se trouvait avec cette déesse. Toutefois, la présence de l'amphore et du céras nous ferait préférer pour ce dernier personnage le nom d'*Hédyœnus,* ce qui nous entraînerait à donner à sa compagne le nom de *Théonoé* que Platon, dans le *Cratyle* (2), identifie avec celui d'*Athéné* elle-

(1) *Supra,* p. 202.

(2) P. 52, ed. Bekker

même; mais cet *Hédyœnus* vieux et à cheveux blancs n'est autre que Silène lui-même (1).

Nous n'avons pas besoin de rappeler à propos de l'autre Satyre que *Pan,* dans les traditions mythologiques, n'est pas moins souvent que Marsyas lui-même désigné comme l'adversaire d'Apollon (2).

Dans le champ du tableau de la pl. LXXI, on lit deux fois l'acclamation **KALOS**.

Quant au revers du vase reproduit sur notre pl. XXI, on y voit, comme sur presque tous les vases de la forme de l'oxybaphon, trois éphèbes enveloppés dans leurs manteaux.

PLANCHES LXXII ET LXXIII.

Les peintures gravées sur les pl. LXXII et LXXIII décorent le couvercle d'une *lécané* (f. 100) à figures jaunes, publiée par Millingen (3), et conservée aujourd'hui au Musée du Louvre. Dans la première partie de cette peinture (pl. LXXII), nous voyons *Marsyas* ou *Silène* assis sur un rocher; il joue de la double flûte; une pardalide nouée sur sa poitrine recouvre son dos; ses pieds sont chaussés d'endromides, et à ses bras sont des anneaux. *Apollon* est assis aussi sur un rocher, devant le Silène, et lui tourne le dos. Son riche costume asiatique ou scythique rappelle l'Apollon Hyperboréen. En effet rien de plus somptueux que cette tunique courte et à manches, parsemée d'étoiles et enrichie de toutes sortes d'ornements, méandres, flots, damiers, etc. Une ceinture et deux bandelettes croisées sur la poitrine maintiennent la tunique que nous venons de décrire et par-dessus laquelle est attaché un manteau à large bordure. Le dieu est couronné de myrte plutôt que

(1) Cf. l'inscription de la coupe citée dans le premier volume de ce recueil, p. 134 et *supra*, p. 207, note 2.

(2) *Supra,* p. 179, note 1.

(3) *Vases de Coghill*, pl. IV et V; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCXXX.

de laurier; il semble accorder la cithare, dont il fait vibrer les cordes d'une main, et virer les chevilles de l'autre. Devant lui est assise une Muse, qui se retourne vers les deux rivaux. Cette Muse a la tête ornée d'un riche diadème et tient sur ses genoux une lyre; un tympanum se voit près du rocher sur lequel elle est assise.

Le tableau est complété par la seconde partie de cette peinture (pl. LXXIII), où nous voyons encore deux Muses également assises sur des rochers. La première, vêtue d'une tunique talaire avec des broderies et d'un péplus qui remonte jusque sur sa tête, tient une cassette et une couronne de lierre. La seconde, vêtue plus simplement, tient une lyre primitive formée avec la carapace de la tortue.

Derrière elle on voit un temple d'ordre ionique. Ce temple, ainsi que les lauriers disséminés entre les personnages, et qui semblent indiquer un bois, peut servir à déterminer la localité où se passe la scène.

A l'occasion de la peinture de la pl. XXXV, nous avons fait observer (1) que le bois de lauriers devait indiquer celui de Daphné près d'Antioche. Là s'élevaient entre des rochers, dans un terrain fort accidenté, des bosquets de lauriers et de cyprès (2). A propos de ce dernier arbre, il est bon de remarquer que souvent les médailles frappées dans les villes de l'Asie montrent le Silène ascophore placé en face d'un cyprès (3).

Ne pourrait-on pas voir ici la lutte musicale transportée sur les bords de l'Oronte? Le temple serait le célèbre sanctuaire d'Apollon Daphnéen, situé dans un des faubourgs d'Antioche (4). C'est plutôt ici un temple de l'Asie que celui de Delphes. Nous aurions donc sous les yeux l'arrivée de l'Apollon Hyperboréen dans les contrées asiatiques.

Au reste, pour bien comprendre l'intention que nous prêtons à l'auteur de ce tableau, il faut se souvenir que la religion delphique avait été transportée tout entière à Daphné, comme on peut en juger par les

(1) *Supra*, p. 101.

(2) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* I, 16; Sozomen. *Hist. ecclesiast.* V, 19.

(3) Eckhel, *D. N.* IV, p. 493. Cf. Félix Lajard, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIX, p. 40 et 41 et pl. B, 1.

(4) Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* I, 16.

médailles des rois de Syrie, qui, à partir d'Antiochus Ier, montrent au revers de la tête du monarque, Apollon assis sur un omphalos absolument semblable à celui qui existait dans le célèbre sanctuaire de la Phocide (1). Dans les deux pays, à Delphes comme en Syrie, Apollon est arrivé au sein d'une religion grossière, et l'a perfectionnée par l'influence d'un goût plus pur et d'idées plus élevées. Par conséquent, si la multiplicité des lauriers et la présence d'un *temple déjà construit* (ce qui ne s'accorde pas avec les traditions de l'arrivée d'Apollon sur le Parnasse), ne nous ramenait à Antioche, nous n'éprouverions d'ailleurs aucune difficulté à reconnaître ici le fils de Latone, qui accompagné de *Calliope,* fait entendre pour la première fois les accords de sa lyre aux compagnons de Bacchus, ses devanciers dans la possession du Parnasse (2). Dans cette donnée, *Silène* serait accompagné des deux Muses rustiques, *Thalie* ou *Euterpe* et *Érato* qui sont en même temps de véritables *Ménades.*

Mais en adoptant *Daphné* pour théâtre de la scène que nous étudions, l'explication n'est ni moins complète ni moins satisfaisante. *Marsyas,* dans cette donnée, est bien le premier occupant d'une terre asiatique. Le peintre lui a donné à dessein les traits abrutis d'une bête sauvage (φήρ) (3). Insensible à la présence du dieu hellénique, il continue imperturbablement sa grossière musique, sans avoir égard aux signes que lui fait Calliope qui voudrait du silence afin de pouvoir accorder sa lyre à celle d'Apollon. Les deux compagnes de Marsyas nous sont aussi

(1) Voyez Raoul Rochette, *Conjectures arch. sur le groupe ant. dont faisait partie le torse du Belvédère*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* t. XV, 1re partie, p. 267 et 268.

(2) Voyez *supra,* p. 106, où nous avons cité les passages relatifs à Bacchus enterré sous le trépied delphique. Cf. *supra,* p. 140.

(3) Athen. XIV, p. 616, F. Cf. *supra,* p. 179, note 1. M. Panofka (*Antikenkranz zum fünften Berliner Winckelmansfest,* S. 12, Amn. 48) a fait observer que le Silène de cette composition, au lieu d'avoir des oreilles d'âne ou de cheval, avait des *oreilles de porc*, ce qui rappelle une tradition conservée par Fulgence dans laquelle Marsyas se présente avec une *queue de porc.* Voyez Fulgent. *Myth.* III, 9. *Cum porcina pingitur cauda.*

présentées comme deux nymphes rustiques dont l'une est occupée à tresser une couronne de lierre, et dont l'autre tient à la main une lyre primitive, qui, pour avoir été considérée par les Grecs comme une invention de Mercure, en Arcadie (1), n'en a pas moins sa place parmi les monuments de la plus antique civilisation de l'Asie (2). La cassette que Thalie ouvre avec tant de curiosité, sans faire attention au signe que lui fait *Érato*, probablement pour l'inviter à aller entendre Apollon, rappelle celle où Alexandre avait déposé les poëmes d'Homère (3). N'oublions pas que *Daphné* doit son origine au lieutenant et à l'ami du conquérant macédonien (4).

Calliope, associée comme compagne préférée au dieu de Délos, comme elle l'est dans plusieurs traditions mythologiques (5), a le mérite de rappeler encore *Stratonice* et *Antiochus*. On peut recourir à ce que nous avons dit, par rapport au caractère divin de ces deux personnages, dans le commentaire de la pl. XXXV (6).

Le tympanum placé auprès de Calliope a sans doute été oublié dans ce lieu par une des compagnes de Marsyas : dans ce sens, c'est à la fois le symbole de Cybèle et l'instrument de Thalie. Que si l'on veut en faire pourtant l'attribut de Calliope elle-même, il faudra se rappeler que le *tympanum* exprime l'*écho* ou la répercussion des *sons* et de la *voix humaine* (7), c'est-à-dire de *Calliope*. Cette muse a d'ailleurs un rapport mystérieux avec *Cybèle*, par la déesse *Ops*, dont le nom se trouve représenté en grec au moyen du mot ὄπις (*providence*, *vénération*) (8).

(1) Paus. VIII, 17, 4. Voyez *supra*, p. 153 et suiv.

(2) Voyez une *lyre* au milieu des bagages de nomades asiatiques dans une peinture égyptienne du tombeau de *Nevothph* à Beni-Hassan. Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV, pl. CCCLXII. On sait que les tombeaux de Beni-Hassan remontent à une époque très-reculée.

(3) Plin. *H. N.* VII, 29, 30.

(4) Sozomen. *Hist. ecclesiast.* V, 19; Justin. XV, 4.

(5) Comme mère d'Orphée. Apollod. I, 3, 2; Asclepiad. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 23. Cf. *supra*, p. 212.

(6) *Supra*, p. 102 et suiv.

(7) Voyez notre premier volume, p. 30 et *supra*, p. 122.

(8) *Opis* et *Argé*, sont les noms des deux vierges hyperboréennes qui portent un tribut annuel à Délos. Herodot. IV, 35.

PLANCHE LXXIV.

Nous avons déjà vu le supplice de Marsyas sur notre pl. LXIV; la pl. LXXIV montre une autre composition, également à figures rouges, dans laquelle on reconnaît facilement le même sujet (1). *Apollon* jeune, couronné de laurier, est debout. Armé du couteau, il s'apprête à accomplir le supplice. Une simple chlamyde est suspendue sur ses épaules, laissant nu tout son corps, à l'exception des pieds qui sont couverts d'une chaussure. *Marsyas* est à genoux devant le vainqueur; il a les mains attachées derrière le dos; quoique entièrement nu, il est chaussé de la même manière qu'Apollon. Au centre du tableau, derrière le dieu, est une colonne d'ordre ionique, surmontée d'une idole qui représente un éphèbe nu, tenant une petite branche d'arbre et une phiale. Il est probable qu'ici on doit reconnaître une divinité topique, telle qu'*Atys* ou *Adonis,* armée d'une branche de pin (2) ou de myrte (3). Atys était né à Célænes en Phrygie (4), dans le lieu même où la plupart des mythographes placent la dispute de Marsyas et d'Apollon (5). Le culte

(1) Tischbein, *Vases d'Hamilton,* IV, pl. VI. éd. de Florence; IV, pl. XII, éd. de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCXXXI; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst,* II, Taf. XIV, 150. Cf. Millin, *Galer. myth.* XXVI, 79.

(2) Atys est changé en pin. Ovid. *Metam.* X, 104 sqq. La Mère des Dieux ou les Galles portent le pin. Arnob. *adv. Gentes,* V, 7 et 39; Serv. *ad* Virg. *Æn.* IX, 116. En mémoire d'Atys, on liait l'image d'un jeune garçon à un pin. J. Firmicus Maternus, *de Errore profan. rel.* p. 457, ed. Gronov. Cf. la *Nouv. Galerie myth.* p. 14.

(3) Adonis de même naît de l'arbre qui produit la myrrhe, ou même du myrte. Apollod. III, 14, 4; Serv. *ad* Virg. *Eclog.* X, 18 et *ad Æn.* V, 72. Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* tom. I, p. 539. Quelques vases peints représentent la métamorphose de Myrrha en arbre. Voyez Félix Lajard, *Annales de l'Inst. arch.* t. XIX, p. 59. Un camée publié dans les *Empreintes de l'Institut archéologique* (Cent. VI, n° 34; *Bull. de l'Inst. arch.* 1839, p. 109) montre une nymphe qui retire le jeune Adonis des flancs de l'arbre dans lequel la fille de Cinyras avait été changée.

(4) Martial. V, *Epigr.* 41.

(5) Voyez *supra*, p. 193.

d'Atys se confondait avec celui de Dionysus Sabasius, autre divinité d'origine asiatique (1). Quant à Adonis, il joue en Syrie le même rôle qu'Atys chez les Phrygiens (2).

Derrière la colonne on voit *Artémis* en costume oriental, vêtue d'une tunique brodée, à manches, et la tête coiffée du bonnet phrygien. La déesse tient un arc et une flèche. Sa présence dans la scène du supplice de Marsyas fait souvenir de la Diane Taurique, qui exige des victimes humaines (3). Ici elle remplace le Scythe qui ailleurs exécute les ordres impitoyables d'Apollon (4).

Aux deux extrémités du tableau, on remarque des lauriers. Enfin, dans la partie supérieure, on voit quatre personnages représentés en buste. Ce sont deux satyres et deux nymphes; des bandelettes, des *tintinabula* sont suspendus près de ces personnages. Ce sont ici les Satyres et les Ménades à qui le supplice de Marsyas fait verser des larmes (5). Une des nymphes peut être la personnification du lieu, *Célæno,* comme dans quelques autres peintures (6).

Nous avons encore ici un *bois de lauriers.* A défaut de celui de *Daphné*, on pourrait songer au magnifique bois sacré qui entourait le temple d'Apollon, à *Grynium* de l'Éolide. La tête d'Apollon couronnée de laurier comme sur notre vase décore des médailles qui portent la légende ΓΥΡ ou ΓΥΡΝΗΩΝ et que l'un de nous a restituées à *Grynium* (7). Le bois sacré de Grynium conservait le souvenir de la lutte des deux devins, *Mopsus* et *Calchas;* ce dernier y était mort de chagrin, à la suite de la victoire de son rival (8); Apollon, dans le même lieu, avait

(1) Suid. *v.* Σαβάζιος; Strab. X, p. 470. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 102 folg. Ausg. 3.

(2) Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* t. I, p. 537.

(3) Euripid. *Iphigen. in Taur.* 36 sqq.; 1458 sqq.; Herodot. IV, 103; Paus. I, 43, 1.

(4) *Supra*, p. 180, 191, 199.

(5) Ovid. *Metam.* VI, 392 sqq.

(6) Voyez les pl. LXIV, LXVII, LXVIII, et *supra*, p. 193.

(7) Lenormant, dans un travail encore inédit. Voici la description de ces pièces qu'Eckhel (*D. N.* II, p. 590) classe d'après Pellerin, à Pyrnus de Carie : Tête laurée d'Apollon à longs cheveux, vue de face. ℞. ΓΥΡΝΗΩΝ. Pétoncle. Æ. 3.

(8) Pherecyd. *ap.* Strab. XIV, p. 642; Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VI, 72; Tzetz. *ad*

fait violence à l'amazone *Gryné* (1). Remarquons que le caractère de la divination appartient aux deux antagonistes dans le mythe de Marsyas (2), et que la Diane Taurique, coiffée de la tiare phrygienne, n'est pas sans rapport avec les Amazones (3).

PLANCHE LXXIV, A.

La peinture de la pl. LXXIV, A, tirée de la première collection d'Hamilton (4), quoique ne représentant pas la dispute musicale entre Apollon et Marsyas, se rattache pourtant à ce mythe célèbre. On peut reconnaître ici *Apollon* triomphant et réconcilié avec son rival. On a déjà vu la lutte entre les religions d'Apollon et de Dionysus (5), dont le combat musical de Marsyas et d'Apollon est un épisode; puis la réconciliation des deux divinités associées dans un culte commun à Delphes (6), centre de la religion du fils de Latone. Nous avons déjà observé également Marsyas et Apollon réconciliés (7), quoique dans d'autres cas le vainqueur tire une vengeance cruelle de son rival (8). L'assimilation des deux antagonistes se manifeste en quelque sorte dans le tableau que nous examinons, par le Silène qui tient la lyre au lieu de la double flûte.

Apollon est assis au centre, sur une hauteur qui indique sans doute

Lycophr. *Cassandr.* 427, 980. Cf. duc de Luynes, *Ann. de l'Inst. arch.* t. XIII, p. 151.

(1) Serv. *ad* Virg. *Æn.* IV, 345. Cf. de Witte, *Revue numism.* 1846, p. 62 et 63.

(2) Silène a la qualité de devin aussi bien qu'Apollon, comme on le voit surtout dans le mythe de Midas. Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VI, 13; Ælian. *Var. Hist.* III, 18. Cf. Creuzer, *Studien*, II, S. 275 folg.; *Symbolik*, Bd. IV, S. 51 und 55, Ausg. 3.

(3) Cf. de Witte, *Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles*, VIII, part. 1, p. 36 et 37.

(4) D'Hancarville, II, pl. LXVIII; Passeri, *Pict. Etr. in Vasculis*, tab. CIII; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CXCVI.

(5) *Supra*, p. 106.

(6) *Supra*, p. 17, 38, 90, 106, 117, 140 et 201.

(7) Pl. LXII, LXVI, LXVIII, LXIX, et *supra*, p. 186, 201, 206, 210.

(8) Pl. LXIV et LXXIV et *supra*, p. 191, 194, 220.

la position escarpée de Delphes; il est nu, couronné de laurier; dans ses mains sont une branche de laurier et une grande lyre; une chlæna, posée sur son bras gauche, retombe par derrière. Le dieu se retourne vers une déesse assise à l'extrémité de gauche. Cette déesse entièrement nue tieut d'une main le thyrse et de l'autre le céras; une draperie voile sa tête et semble faire partie de l'ample péplus sur lequel elle est assise. Les attributs bachiques que porte cette déesse peuvent convenir à *Thyia*, fille de *Castalius* et mère de *Delphus* (1). Thyia avait offert la première des sacrifices à Dionysus, et institué les orgies, et c'est en mémoire de Thyia que les femmes de l'Attique, sous le nom de Thyiades, venaient tous les ans célébrer les orgies de Dionysus, dans les vallées du Parnasse (2).

Entre Thyia et Apollon on voit un jeune satyre d'un caractère efféminé. D'une main il élève le canthare bachique et de l'autre il porte l'œnochoé. Sa coiffure ressemble en tous points à celle des Hermaphrodites sur les vases peints (3). Le nom de *Delphus*, fils d'Apollon et de Thyia, peut être attribué à ce jeune satyre (4). Le caractère androgyne de *Delphus* peut s'expliquer en rapprochant ce nom de celui du dragon femelle *Delphyné* ou *Delphiné*, le gardien de l'oracle qui, dans d'autres récits, est mâle et porte le nom de *Python* (5). On trouve un rapprochement analogue à établir entre *Tilphusa* ou *Delphusa*, nymphe d'une fontaine consacrée à Apollon en Béotie (6), et *Telephus*, héros

(1) Paus. X, 6, 2. Ou selon Hérodote (VII, 178) fille de Cephisseus.

(2) Paus. *l. cit.* et X, 4, 2. Cf. *supra*, p. 140.

(3) Voyez aussi la statue de l'Hermaphrodite publiée par Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. III, pl. XXVIII, XXIX et XXX. Cette statue se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 111.

(4) Paus. X, 6, 2. D'autres donnent, d'après le témoignage de Pausanias, à la mère de *Delphus* le nom de *Célæno* ou de *Mélæna*. Cf. *supra*, p. 209, ce que nous avons dit de la nymphe *Célæno*, la même que la *Déméter Mélæna*. Cf. *supra*, p. 91.

(5) *Supra*, p. 6.

(6) Strab. X, p. 413; Steph. Byzant. *v.* Τέλφουσσα; Homer. *Hymn. in Apoll.* 247. Le *dragon* tué par Cadmus naît de l'union d'Arès et de la furie *Tilphosa*. Schol. *ad* Sophocl. *Antigon.* 117. Cf. K. O. Müller, *Orchom.* S. 122, 148 und 480.

élevé par une *biche* (1), et dont le nom désigne un dieu lumineux comme Apollon.

Au-dessous d'Apollon est placé un autel, et dans le champ du tableau sont semées des feuilles de lierre.

Dans les régions supérieures, au-dessus de la tête du satyre Delphus, paraît une nymphe, couronnée de laurier et vêtue d'une tunique toute parsemée d'yeux et enrichie de flots. Cette circonstance extrêmement rare rappelle tout d'abord à la mémoire le gardien d'Io, *Argus Panoptès,* qui, sur un beau vase de la collection de M. Williams Hope, paraît le corps tout couvert d'yeux (2). Le nom de Panoptès (Πανόπτης, *tout yeux*) explique parfaitement cette particularité. Mais quelle peut être ici la nymphe qui, dans les régions célestes, apparaît vêtue d'une tunique toute parsemée d'yeux et apportant une scaphé chargée de gâteaux? *Panopée* ou *Panope* était le nom d'une ville de la Phocide, située non loin de Daulis (3); cette ville avait été fondée par *Panopéus,* fils de Phocus et d'Astéria ou Astérodia (4). Mais *Panope* était aussi le nom d'une nymphe, femme d'Hercule (5). Il est donc permis de reconnaître ici la nymphe locale *Panope,* qui, comme nymphe céleste, peut également recevoir le nom d'*Astérodia* (6).

A droite et près de l'autel est une seconde nymphe, vêtue d'une tunique parsemée d'étoiles et bordée de flots; sa tête est ceinte d'un diadème, et elle offre aussi à Apollon une scaphé chargée de gâteaux. C'est ici une nymphe terrestre en opposition avec la nymphe céleste à laquelle nous donnons le nom d'Astérodia ou de Panope. Cette seconde nymphe peut être *Daphné*, *Phémonoé*, *Pytho* ou *Pythia* (7). Toutefois, nous

(1) Apollod. II, 7, 4; Paus. VIII, 54, 5.

(2) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CXVI. Cf. Panofka, *Argos-Panoptes,* Taf. III, 2.

(3) Homer. *Iliad.* B, 520; *Odyss.* Λ, 580; Herodot. VIII, 34; Strab. IX, p. 416; Steph. Byzant. et Hesych. Πανόπη.

(4) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 53 et 939; Paus. X, 4, 1; Schol. *ad* Euripid. *Orest.* 33.

(5) Apollod. II, 7, 8. *Panope* est aussi le nom d'une Néréide. Homer. *Iliad.* Σ, 45.

(6) Parmi les nymphes portant le nom d'*Astérodia*, on cite la mère de *Panopéus.* Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 939. *Astérodia* est aussi une épithète de la Lune, amante d'Endymion. Paus. V, 1, 2.

(7) Cf. *supra*, p. 56, 76, 99.

avons attribué à la nymphe des régions supérieures le nom de Panope, qui est celui d'une ville située à l'extrémité supérieure de la Phocide, au revers septentrional du Parnasse. La nymphe qui lui est opposée n'a-t-elle pas droit à une désignation analogue, et ne faut-il pas la chercher du côté opposé à Panope, dans la basse région voisine de la mer? C'est pour cette raison que nous nous décidons à proposer pour ce personnage, le nom de *Cirrha*, nymphe éponyme du port de Delphes auprès duquel était situé l'hippodrome des jeux pythiques (1). Ces deux nymphes, *Panope* et *Cirrha*, réunies à *Thyia*, complètent la triade des Charites ou des Muses, souvent associées à Apollon (2).

Enfin au-dessus de la nymphe placée sur la terre est assis un *Silène* nu et barbu, couronné de lierre et ayant dans sa main gauche une lyre. Ici on ne peut pas reconnaître le Silène tibicine; mais nous avons vu dans les sujets du retour de Vulcain à l'Olympe que Marsyas, au lieu des flûtes, joue quelquefois de la lyre (3); le nom de *Dithyrambus* convient au Silène lyricine, qui ici figure comme réconcilié avec Apollon, et le nom de *Dithyrambus*, ΔΙΟΥΡΑΜΦΟΣ pour Διθύραμβος, surnom de Dionysus lui-même (4), est donné en effet au Silène citharède sur un fragment de vase peint (5).

Au reste, c'est sur ce dernier personnage, comme nous l'avons déjà vu, que repose tout l'intérêt de la scène, et c'est pourquoi il importe d'en préciser le caractère. L'histoire de la religion delphique est celle du triomphe d'un culte épuré sur des pratiques grossières, et en même temps celle de la conciliation des anciennes croyances avec la forme plus

(1) Paus. X, 37, 4. Voyez *supra*, p. 112. *Crissus*, le fondateur de *Crissa* ou *Cirrha*, était fils de Phocus et frère de Panopéus. Schol. *ad* Euripid. *Orest*. 33. Ὁ Κρίσσος ἔκτισε τὴν νῦν Κίῤῥαν, τότε Κρίσσαν καλουμένην. Cf. Paus. II, 29, 4.

(2) *Supra*, p. 73, 149.

(3) Voyez les pl. XLIII, XLVI A, et XLVIII du premier volume de cet ouvrage, et p. 127, 140 et 144. Cf. aussi le satyre Ορειμαχχος (*sic*) jouant de la lyre sur une amphore à figures rouges du Musée de Berlin. Près de lui est la biche; Hermès l'accompagne et au revers de cette amphore est peint un autre satyre lyricine nommé Οροχαρτες. Gerhard, *Etruskische und kampanische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. VIII, und IX.

(4) Schol. *ad* Pindar. *Olymp*. XIII, 26.

(5) *Ann. de l'Inst. arch*. t. I, pl. E, 2.

noble dont on les avait revêtues. Nulle part ces deux caractères ne sont mieux marqués qu'à Delphes, et c'est là aussi que la fusion doit être la plus complète. Que la religion de ce pays ait été d'abord tellurique et orgiaque, c'est ce que tous les témoignages établissent avec la dernière évidence. On peut donc admettre que les trois personnages qui entourent Apollon, le *Silène, Thyia* et *Delphus,* représentent la triade primitive du pays. Delphus, jeune satyre, est bien le fils des deux autres personnages, et par son nom comme par ses attributs, c'est aussi comme une ébauche d'Apollon (1), ébauche dont l'existence en Phocide a dû précéder l'arrivée du dieu purement hellénique. Les deux nymphes, Panope et Cyrrha, sont celles que nous apercevons dans les gorges du Parnasse, sur un vase comique que l'un de nous a le premier publié (2).

Les cinq personnages concourent au triomphe d'Apollon (3), qu'on voit appuyé sur la branche du laurier fatidique apporté par lui dans ce pays sauvage. Cette victoire fait présumer l'institution des jeux pythiques, et c'est la poésie perfectionnée, celle qui fait usage de la lyre, qui célèbre à son tour la gloire des vainqueurs de ces jeux. Or, il importe de remarquer les soins pris par le plus illustre des poëtes voués

(1) Dans une certaine tradition Apollon est le fils de Silène. Clem. Alex. *Frotrept.* p. 24, ed. Potter; Porphyr. *Vit. Pythagor.* 16. Sur quelques médailles de Delphes, portant la légende ΔΑΛ on voit une tête de chèvre entre deux dauphins. Mionnet, Suppl. III, p. 497, n° 30. M. l'abbé Cavedoni (*Spicilegio numismatico,* p. 80) explique ce type au moyen d'un passage d'Hésychius (*v.* Ὀμφαλὸς Αἰγαῖος). Il est très-probable que la réunion des dauphins et de la tête de chèvre fait allusion d'une part à l'arrivée d'Apollon à Delphes sous la forme d'un dauphin (voyez *supra,* p. 21 et 22), et de l'autre, à la découverte de l'oracle par des chèvres. Diodor. Sicul. XVI, 26; Plutarch. *de Orac. defect.* t. VII, p. 705, ed. Reiske; Paus. X, 5, 3. C'est pourquoi, ajoute Diodore de Sicile, les habitants de Delphes immolent des chèvres quand ils consultent l'oracle. Le culte d'un Apollon, fils de Silène, rappelle aussi l'Apollon Τράγιος de l'île de Naxos. Voyez *supra,* p. 197, note 2.

(2) Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in Convivium induxerit;* Paris, 1834, in-4°. Cf. la pl. XCIV de ce second volume.

(3) M. Inghirami (*Vasi fitt.* vol. II, p. 137) voit dans cette scène l'apothéose de Bacchus.

à cet office, pour ménager, en quelque sorte, les dieux de la religion primitive.

Pindare avait auprès de sa maison un temple qu'il avait dédié à la *Mère des Dieux et à Pan son parèdre* (1). Ce dieu était apparu entre le Cithéron et l'Hélicon chantant un *Péan* de Pindare, et le poëte reconnaissant avait consacré à son protecteur un chant qui appartenait au genre des *Daphnéphorica* (2). Pan chantant un des poëmes que Pindare avait consacrés à Apollon, est nécessairement un *Silène lyricine* comme celui de notre vase. Ainsi se trouve complétée, à ce qu'il nous semble, l'explication de ce monument à laquelle il ne manque, pour dernier trait, que l'attribution à une seule et même déesse, de deux époux, l'un jeune et l'autre vieux. Il nous semble que la composition est disposée de manière à ce que la faveur dont Thyia honore le fils de Latone se combine avec la conservation des liens qui l'unissaient précédemment avec le *Pan lyricine,* dont le nom véritable est peut-être *Castalius* (3); au moins retrouverions-nous ainsi en Phocide la source qui joue un si grand rôle dans la fable asiatique de Marsyas (4).

La peinture de vase que nous reproduisons plus loin à la page 228 vient confirmer ce que nous avons remarqué à l'occasion du vase précédent. *Marsyas* est assis sur une pardalide; il tient encore les flûtes, mais il écoute *Apollon* qui va être couronné par la *Victoire*. Le Silène n'a pas encore pris la lyre mais sa pose n'indique pas qu'il soit

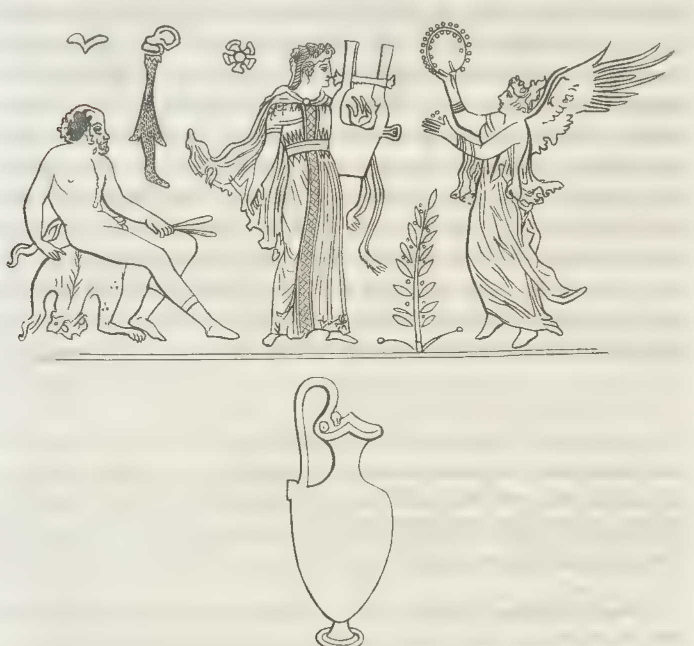
1) Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* III, 137; Paus. IX, 25, 3.

(2) *Vit. Pindari*, 2, p. 97, *ap.* A. Westermann, *Vitarum Scriptores græci minores*. Cf. Pindar. *Fragm.* p. 589-92, ed. Bœckh.

(3) *Castalius,* comme on a vu (*supra*, p. 91, 223), est le père de Thyia. Dans d'autres traditions, il est fils d'Apollon. Prob. *ad* Virg. *Georg.* III, 293. Dans certains récits *Castalius* vient de Crète à Delphes, conduit par l'Apollon Delphinien. Voyez *supra*, p. 21, 22. Selon d'autres, la fontaine *Castalie* doit son nom à la nymphe *Castalie*, fille d'Achéloüs. Paus. X, 8, 5. Cf. Schol. *ad* Stat. *Theb.* I, 698. *Célæno* à son tour se confond avec *Thyia. Supra*, p. 223, note 4.

(4) Voyez *supra*, p. 193, 207.

en lutte avec le dieu de Delphes. La localité, Delphes, est indiquée par le laurier placé devant Apollon. Quant à ce dieu, vêtu d'une riche tunique talaire, il tient la cithare et regarde la *Victoire* qui vole vers lui pour poser une couronne sur sa tête. Le sac destiné à renfermer les flûtes est suspendu devant le Silène (1).



(1) Cette œnochoé (f. 15) à figures rouges, trouvée à Grumentum, dans la Lucanie, et qui fait partie de la magnifique collection de M. le marquis Sant' Angelo, à Naples, a été publiée par M. Ernest Vinet, dans la *Revue archéologique*, tom. II. 1846, pl. 42 et p. 631.

PLANCHE LXXV.

La grande composition reproduite sur la pl. LXXV est prise d'une *amphore panathénaïque* (f. 68) à figures rouges et à anses cordées, déjà publiée, avant de paraître dans notre recueil, dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (1).

Nous avons déjà fait observer, à l'occasion de la peinture pl. LXVI qu'Apollon semblait y jouer le rôle d'élève de Marsyas, et s'identifier avec le jeune Olympus (2). La composition que nous avons sous les yeux vient confirmer en tous points cette observation. Au premier aspect, on n'hésitera pas à reconnaître ici la lutte musicale d'Apollon et de Marsyas, telle que nous l'offrent une foule de monuments d'accord avec les récits des poëtes et des mythographes. Cependant le personnage dans lequel on ne peut méconnaître *Apollon* s'appelle *Olympus*, **ΟΛΟΜΓΟΣ** (*sic*) (3). Cet *Apollon-Olympus* est nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde sur laquelle il est assis. Ses traits sont jeunes; il est couronné de laurier; d'une main il tient la lyre, de l'autre le plectrum. A ses pieds est le cygne, oiseau particulièrement consacré à Apollon (4). *Marsyas*, **ΜΑΡΣΥΑΣ**, la tête chauve, et couronné de laurier, est assis devant Olympus et se retourne vers lui, en levant le bras droit, geste d'admiration ou de surprise. Il est nu et assis sur une chlamyde placée sous lui. Dans sa main gauche sont deux flûtes. Ici Marsyas figure avec le caractère de pédagogue du jeune Olympus (5).

(1) II, pl. XXXVII. Cf. K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst, fortgesetzt von* F. Wieseler, II, Taf. XLI, n° 488.

(2) *Supra*, p. 201.

(3) Et non Ολομρος, comme on lit sur la planche calquée sur celle de l'*Institut archéologique*. M. Otto Jahn (*Archæologische Aufsætze*, S. 130, Anm. 9) a déjà fait cette remarque. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1843, p. 40; *Bull. arch. Nap.* II, p. 68, 175. Mais nous ne pouvons pas admettre avec ce savant que l'inscription Ολομπος se rapporte au satyre plutôt qu'au dieu lyricine. C'est inadmissible. Cf. Minervini, *Descrizione di alcuni vasi della collezione Jatta*, p. 18.

(4) Voyez la pl. XLII et *supra*, p. 131 et 132.

(5) Voyez *supra*, p. 192 ce que nous avons dit au sujet des pédagogues.

Un satyre, jeune et imberbe, est assis sur un plan inférieur, derrière Olympus; il est nu, et a mis sa chlamyde sous lui. De la main gauche il semble faire claquer ses doigts (ἀποσκώπτω) geste familier aux satyres en général (1). Ce jeune satyre relève la tête, en se retournant vers une jeune fille debout à l'extrémité gauche de cette scène; son nom est *Thalia,* ΘΑΛΕΑ (*sic*). Elle est vêtue d'une double tunique sans manches, et, relevant la main gauche, semble exprimer dans ses traits la tristesse que lui fait éprouver la supériorité d'Apollon. En face de Thalie est une autre nymphe; son nom est en partie effacé. Faut-il lire ΚΑλε ou bien ΚΑλλιοπε? C'est là une chose indécise. Quoi qu'il en soit, que nous ayons ici une nymphe simplement nommée Καλε, *la belle,* ou la muse *Calliope* (Καλλιόπη, *celle qui a une belle voix*), il est impossible de méconnaître dans les deux Nymphes ou Muses de cette peinture le caractère que nous avons déjà assigné à ces nymphes dans les peintures des planches précédentes (2); c'est-à-dire que l'une fait allusion au caractère comique des silènes, et l'autre à la supériorité musicale d'Apollon.

Dans la partie supérieure de ce tableau, nous voyons deux autres personnages représentés à mi-corps, un satyre nommé ΤVΡΒΑ et une nymphe ou ménade portant le nom d'ΟΡΑΓΙΕΣ. Cette dernière est armée d'un thyrse.

Le nom de ΤVΡΒΑ, sans doute pour ΤVΡΒΑΣ, vient de τυρϐάζω, qui signifie *troubler, agiter;* de là τυρϐασία, *danse bruyante* en l'honneur de Dionysus (3). De plus Apollon lui-même était surnommé Τυρϐηνός (4).

Quant à ΟΡΑΓΙΕΣ, ce nom (probablement transcrit avec inexactitude) rappelle celui des nymphes *Oréades,* et convient à une ménade qui parcourt les montagnes pour célébrer les orgies de Bacchus (5).

(1) *Supra*, p. 134.

(2) Voyez *supra*, p. 209, 212, 213, 219. Cf. Em. Braun, *Annales de l'Inst. arch.* t. VIII, p. 302.

(3) Hesych. *v.* Τυρϐασία, χορῶν ἀγωγή τις διθυραμϐικῶν. Paus. II, 24, 7. Τῷ Διονύσῳ δὲ καὶ ἑορτὴν ἄγουσι καλουμένην Τύρϐην. Cf. Poll. *Onomast.* IV, 14, 104; Suid. et Etym. M. *v.* Τύρϐη.

(4) Hesych. *sub verbo.*

(5) *Supra*, p. 98, 99, 140. M. Em. Braun (*Annales de l'Inst. arch.* t. VIII, p. 303)

La muse placée à la droite du tableau, ne peut être que Calliope : c'est la muse le plus étroitement unie au dieu du Parnasse; nous l'avons trouvée sous cet aspect dans les autres scènes de la dispute de Marsyas (1), et les regards d'intelligence qu'elle échange ici avec Apollon doivent conduire à compléter les initiales de son nom : il faut remarquer qu'elle a sur cette peinture le geste favori de Vénus, déesse que nous avons déjà rencontrée fréquemment en rapport avec Apollon (2) et qui, par le soin qu'elle prend de sa parure (Καλλωπιζομένη), est une véritable *Calliope*.

Le jeune Panisque, assis aux pieds de Thalie, et qui, la tête renversée (ὕπτιος), semble écouter avec ravissement les accords d'Apollon-Olympus, tout en dirigeant ses regards vers la muse compagne de Marsyas, pourrait recevoir le nom de *Corybas*. Suivant Apollodore (3), les *Corybantes* étaient fils de Thalie et d'Apollon, et ce n'est pas sans raison que Schwenck (4), dans ses *Conjectures étymologiques*, a rapproché le nom des Κύρβαντες ou Κορύβαντες de celui des Τύρβαντες, qui célébraient la fête nommée Τύρβη, en l'honneur de Bacchus (5). Ailleurs les *Corybantes* sont fils de *Corybas*, fils lui-même de Cybèle et de Jasion (6) : par conséquent, la présence d'un ou de plusieurs d'entre eux dans une scène où Marsyas figure comme un des principaux personnages est tout à fait justifiée. Ici, nous avons *Tyrbas* qui poursuit une Oréade, et la pose du jeune

propose diverses conjectures au sujet de ce nom : Χοριπαις, Χορειας, Χοραγις.

(1) *Supra*, p. 212, 218, 219.

(2) *Supra*, p. 52 et suiv.; p. 205.

(3) I, 3, 4. Cf. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 78.

(4) *Etym. myth. Andeutungen*, S. 48 und 49.

(5) Voyez plus haut la note 3 de la p. 230.

(6) Diodor. Sicul. V, 49. Cf. III, 55. Strabon (X, p. 470) joint ensemble les Cabires, les Corybantes, les Pans, les Satyres et les Tityres. Et (p. 469) le géographe dit, en parlant des acolythes de la Mère des Dieux : Ἀλλ' ἑτέρους, ὡς ἂν ὑπουργούς τινας, τοῖς Σατύροις ἀνάλογον· τοὺς δ'αὐτοὺς καὶ Κορύβαντας καλοῦσι. Ceci permet déjà d'établir les rapports des Corybantes et des Satyres, mais d'un autre côté, nous trouvons aussi un Apollon fils de *Corybas* (Cic. *de Nat. Deorum*, III, 23) comme nous avons trouvé un Apollon fils de *Silène*. Voyez *supra*, p. 184 et 226, note 1.

Corybas est d'accord avec l'étymologie que les anciens donnaient à son nom (κορύπτω, *remuer la tête*) (1).

Le revers du vase publié pl. LXXV montre *Diomède* ΔΙΟΜΕΔΗΣ et *Ulysse* ΟΔΕΥΣΣΕΥΣ (*sic*) qui enlèvent le Palladium. Au milieu d'eux est une femme, probablement *Hélène* ΕΛ...... qui semble d'accord avec les deux héros grecs (2).

PLANCHE LXXVI.

La peinture inédite de la pl. LXXVI fait la décoration d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée royal de Berlin (3). Nous voyons ici *Apollon* assis sur un siége à dossier, tenant d'une main la lyre, et de l'autre une grande tige de laurier. Il est couronné de feuilles du même arbre; un manteau enveloppe ses jambes, en laissant nue toute la partie supérieure du corps. Devant le dieu du Parnasse est *Mercure* debout, vêtu d'une chlæna, et coiffé du pétase. Il est barbu; d'une main il tient le caducée, et de l'autre un canthare duquel il semble répandre une libation sur la terre. Une nymphe apporte une scaphé chargée de fruits. Son costume très-simple consiste en une tunique talaire sans manches;

(1) Strab. X, p. 473. Καὶ Κορύβαντες δὲ ἀπὸ τοῦ κορύπτοντας βαίνειν ὀρχηστικῶς. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. II, S. 368, Ausg. 3. Κορύπτω, dans le sens qu'indique le passage de Strabon, peut se dériver de κόρυν ὑπτιάζω. Non-seulement κόρυς, vient de κάρη *tête*, mais encore le *casque* que ce mot désigne convient aux Corybantes, les gardiens armés de Jupiter enfant. Κόρυς, en outre, indique les *cornes du bélier*, quand κορύπτω s'applique à des béliers qui se battent à coups de cornes; ce mot rappelle la *créte du coq*, lorsque κορύττω sert à peindre cet oiseau s'animant au combat. Κόρυς a donc le sens d'*aigrette* et de *cimier* tout autant que celui de *casque*. Quant à ὑπτιάξω, dont nous reconnaissons la trace dans κορύπτω, ce mot exprime non-seulement l'*agitation*, mais aussi le *renversement* de la tête des Corybantes.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* II, pl. XXXVI.

(3) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 983. Cf. Panofka, *Museo Bartoldiano*, p. 136, n° 75.

une sphendoné maintient ses cheveux. Cette nymphe regarde avec une grande attention les fruits qu'elle semble arranger dans la scaphé. A l'autre extrémité du tableau, en face d'Apollon, est un *Silène* debout, couronné de lierre et vêtu d'une tunique courte et d'une nébride; il tient la lyre d'une main, et pose l'autre sur sa hanche. Ses regards sont tournés du côté de Mercure et d'Apollon.

Le sujet de la pl. LXXVI est entièrement delphique, et chacun des personnages qui y figurent trouve son explication dans le commentaire des planches précédentes. Apollon assis et appuyé sur la tige de laurier vient de prendre possession de l'oracle, après sa victoire sur Python. La femme qui s'avance vers lui est *Thyia*, la première qui ait célébré sur le Parnasse des sacrifices en l'honneur de Bacchus (1); ici elle vient rendre hommage à l'étranger vainqueur, dont elle va devenir l'hiérodule et l'épouse (2). Les offrandes en forme de boule qu'elle porte sur une scaphé et va présenter à Apollon sont peut-être des grains d'encens (θύος) ou plutôt des gâteaux sacrés (θύον); les traits de son visage, comme nous l'avons déjà fait remarquer, portent l'empreinte d'une vive préoccupation, voisine de l'inspiration divine et qui tend à la rapprocher de la Pythie (3). Derrière elle, est son père *Castalius*, le même que *Dithyrambus*, le satyre lyricine dont nous avons déterminé le caractère et le rôle dans le commentaire de la pl. LXXIV A (4). Armé de l'instrument dont Apollon lui a enseigné l'usage, il s'apprête à entonner le chant de triomphe appelé *daphnéphorique*, origine et modèle des chants lyriques qui furent consacrés plus tard aux vainqueurs dans les jeux destinés à rappeler la victoire d'Apollon sur le serpent (5).

Hermès, introducteur de Thyia auprès d'Apollon, fait souvenir du surnom de *Pronaüs* qu'il portait à Thèbes, où l'on voyait sa statue devant le temple d'Apollon Isménien (6). Il remplit en même temps la

(1) Voyez *supra*, p. 140 et 223.

(2) Paus. X, 6, 2. Cf. *supra*, p. 223.

(3) Voyez une belle pierre gravée, récemment acquise pour le Cabinet des antiques.

(4) *Supra*, p. 225-227.

(5) Strab. IX, p. 421; Paus. X, 7, 2. Cf. Schol. *ad* Pindar. *Arg. ad Pyth.*; Pindar. *Fragm.* p. 189, sqq. ed. Bœckh.

(6) Paus. IX, 10, 2.

fonction d'*Énagonius* (1), et le canthare qu'il porte à la main, vase dont la forme rappelle le culte de Dionysus, est peut-être le prix des jeux rustiques que célébrèrent d'abord les habitants du Parnasse en l'honneur du dieu de Délos.

Ce tableau rappelle encore une fois l'union du culte d'Apollon et de celui de Bacchus (2).

Le revers de l'oxybaphon de la pl. LXXVI montre trois éphèbes drapés et dans le fond un strigile et un sac suspendus.

Ce vase est de la fabrique de Sant' Agata de' Goti.

Pour compléter ce que nous avons dit des représentations de la *Dispute musicale d'Apollon et de Marsyas,* nous ajoutons ici la description de quelques vases peints qui ne se trouvent pas compris dans les gravures de notre ouvrage.

1. *Péliké* (f. 71) à figures rouges, du Musée de Naples. On y voit une des plus belles et des plus vastes compositions connues du mythe de Marsyas. Une jeune Phrygienne ou Lydienne portant une corbeille de fleurs, peut-être la nymphe locale (3), *Clio* reconnaissable au volumen qu'elle déroule, *Marsyas* vaincu, *Apollon* lyricine, *Nicé, Euterpe* tenant des flûtes, *Polymnie* portant la lyre triangulaire.

Dans la partie supérieure du tableau, *Aphrodite* et *Éros, Jupiter* et *Artémis,* et à ses pieds une biche.

R. *Ulysse* et *Diomède* qui enlèvent le Palladium ; *Héra*, *Athéné*, *Nicé, Hermès* et la prêtresse qui s'enfuit (4).

(1) *Supra*, p. 82, 99.

(2) *Supra*, p. 17, 38, 90, 106, 117, 140, 223.

(3) Nous avons vu (*supra*, p. 207) que le fleuve Marsyas sortait de la fontaine de Midas (Μίδου κρήνη). Or, la source à laquelle Midas attira Silène, en y versant du vin, se trouvait au milieu de ses jardins remplis de roses. Herodot. VIII, 138. Cf. Welcker, *Nachtrag zur Æschyl. Trilogie*, S. 189.

(4) *Bull. de l'Inst. arch.* 1837, p. 83; 1840, p. 189; 1841, p. 107; *Bull. arch. Napol.* II, p. 109.

2. *Amphore* à volutes (f. 82), à figures jaunes, du Musée du Louvre. *Apollon* assis et adossé à un laurier, jouant de la cithare; devant le dieu un *Satyre* couronné de myrte et lui présentant un large couteau, tandis que de l'autre main il tient le sac destiné à renfermer les flûtes. Aux pieds d'Apollon, la biche, et au-dessous du fils de Latone, *Marsyas,* nu et accroupi, le menton appuyé sur sa main droite, déplore sa défaite; derrière Apollon, deux *Ménades,* l'une desquelles porte un thyrse.

R. *Bacchus* assis, tenant le canthare et le thyrse, entre deux *Ménades* et un *Satyre* qui portent divers attributs bachiques.

3. *Amphore* à volutes (f. 82), à figures rouges. *Apollon, Marsyas, Midas* et *Nicé;* au-dessus de Marsyas, une déesse assise, sans doute la nymphe de l'*Aulocréné.*

R. *Junon* assise sur un trône auquel travaille *Vulcain* armé du marteau; un suivant tenant des tenailles et une pioche, *Bacchus, Bacchante,* la *Victoire* et *Silène* tibicine (1).

4. *Stamnus* apulien ou *cyathis* (f. 76) à figures rouges, du Musée de Naples. Dispute de *Marsyas* et d'*Apollon.*

R. Deux femmes au labrum; l'une d'elle relève ses vêtements (2).

5. *OEnochoé* (f. 15) à figures rouges, de la collection de M. le marquis Santangelo, à Naples. *Apollon* citharède, coiffé de la mitre asiatique; *Marsyas,* dans un costume royal et coiffé du bonnet phrygien, implore à genoux la pitié d'Apollon; *Omphale* voilée et debout, portant une scaphé chargée d'offrandes; *Diane* armée de deux javelots, et une déesse assise, probablement la nymphe locale, *Célæno* (3).

6. *Kélébé* (f. 81) à figures rouges, trouvée dans l'île de Malte. *Apollon* assis sur un rocher et jouant de la lyre. Derrière le dieu, *Marsyas,*

(1) Nous avons eu communication du dessin de cette curieuse peinture sans que nous sachions dans quelle collection est conservé le vase auquel elle appartient. Cf. notre-premier volume, p. 95.

(2) N° 2213 de l'Inventaire royal.

(3) Ce sujet pourrait aussi se rapporter à *Midas.* Selon quelques mythographes, ce fut Midas qui supplia Apollon de lui accorder le don de changer en or tous les objets qu'il aurait touchés. Fulgent. *Myth.,* II, 13.

debout, couronné de pampres, qui écoute les accords de l'harmonie. En avant, le *Scythe*, coiffé du bonnet phrygien et tenant à la main un couteau; près de lui est un cheval (1).

R. Une femme entre deux éphèbes drapés (2).

7. *Oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, du Musée de Naples. *Apollon* jouant de la lyre, une femme soufflant dans les flûtes et rappelant la nymphe de l'*Aulocréné* ou la muse *Euterpe, Mercure* tenant le caducée. De l'autre côté d'*Apollon, Marsyas* jeune, assis sur un rocher et jouant de la double flûte; derrière, une *Bacchante* armée d'une torche et d'un thyrse, et suivie d'un *Satyre* barbu, qui lui offre une bandelette (3).

8. *Amphore* à mascarons (f. 83), du Musée de Naples. *Apollon* assis, tenant d'une main la lyre et de l'autre une tige de laurier; près de lui est la biche. *Marsyas,* posant le pied gauche sur un rocher, offre lui-même une palme au vainqueur. De l'autre côté d'Apollon, une femme, peut-être *Cybèle* elle-même, portant d'une main une corbeille et des bandelettes, et de l'autre le tympanum (4).

9. *Scyphus* (f. 58) à figures rouges, du Musée de Naples. *Apollon* assis, tenant la lyre et le plectrum; à droite, une *nymphe* tenant une phiale, sans doute la nymphe locale, *Marsyas* barbu tenant aussi une phiale; à gauche une déesse vêtue d'une tunique talaire, peut-être *Diane*.

R. *Bacchus* barbu assis entre deux *Ménades* et à droite *Marsyas* jouant de la double flûte (5).

10. *Oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, également conservé au Musée de Naples. *Apollon* assis, jouant de la double flûte, *Marsyas* barbu, qui veut lui arracher les flûtes, une *nymphe*, tenant une phiale; au-dessus peut être l'arc d'Apollon et deux disques (6).

(1) Nous croyons devoir reconnaître ici plutôt le *Scythe* chargé d'exécuter les ordres d'Apollon que le roi *Midas*. Cf. Panofka, *Arch. Zeitung*, III, 1845, S. 92.

(2) *Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 43.

(3) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 279. Le revers n'est pas indiqué.

(4) Gerhard und Panofka, *l. cit.* S. 299. Le revers n'est pas décrit.

(5) Gerhard und Panofka, *l. cit.* S. 373, n° 2052.

(6) Gerhard und Panofka, *l. cit.* S. 388, n° 1867. Le revers n'est pas indiqué.

11. *Stamnus* (f. 75) à figures rouges, de fabrique étrusque. Les peintures qui décorent ce vase sont indiquées dans le *Catalogue Durand* (1), sous le titre d'*Orphée reçu par les divinités de Samothrace*. Nous croyons aujourd'hui y reconnaître plutôt *Apollon* tenant un rameau de laurier, *Marsyas* portant un thyrse, et *Pan* tenant des crotales et une tige de laurier; la déesse nue et ailée peut être *Aphrodite* ou une nymphe locale du genre des *Lasae* étrusques.

R. *Apollon-Hélius* à cheval, comme vainqueur, reçoit d'*Éros* une couronne et une bandelette; au-dessous, une déesse ailée, assise à terre et tenant une grenade (2).

PLANCHE LXXVI A.

La peinture reproduite sur la pl. LXXVI A est tirée de la collection du comte de Lamberg, aujourd'hui au Musée impérial de Vienne (3); elle décore un *cratère* (f. 78) à figures rouges. Nous voyons ici trois éphèbes et deux jeunes filles. Les trois éphèbes sont couronnés de laurier et tous les trois nus, n'ayant pour vêtement que la chlamyde qu'ils ont déposée près d'eux. Deux de ces éphèbes sont assis; l'un tient une tige de laurier, l'autre deux javelots. Le troisième est debout et s'appuie sur un bâton autour duquel il a enroulé sa chlamyde; un pétase est rejeté derrière sa tête. Les deux jeunes filles, aussi debout, sont revêtues de riches tuniques talaires sans manches. Celle qui est placée au centre se distingue par la coloration en blanc des chairs, par la sphendoné qui enveloppe

(1) N° 429. M. Gerhard (*Intelligenzblatt der allgemeinen Literatur-Zeitung*, Julius 1836, S. 333) avait déjà indiqué ce sujet comme bachique.

(2) Un vase décoré de bas-reliefs en argile qui représentent la défaite de *Marsyas*, à laquelle assistent les Muses et les Parques, est décrit par M. Fr. Avellino, *Bull. arch. Napol.*, II, p. 75, seg. Cf. Schulz, *Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 34.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg.*, I, pl. XVI.

sa chevelure et par le geste de sa main droite avec laquelle elle relève une partie de son vêtement, geste particulier aux images de Vénus. Sous son bras gauche on voit un coffret ou pyxis enrichie d'ornements peints ou d'incrustations. La seconde jeune fille est debout à droite, à l'extrémité du tableau; elle a la tête ceinte d'une couronne de laurier et semble montrer de la main droite à l'éphèbe assis près d'elle le coffret sur lequel s'appuie sa compagne.

Pour l'intelligence de cette peinture (1), il nous semble nécessaire de la comparer avec une des compositions les plus fréquemment tracées sur les miroirs étrusques. C'est celle où l'on voit les Dioscures placés en face l'un de l'autre et indiquant par leur pose l'antagonisme des forces de la nature, ou un autre couple du même genre (2); quelquefois une femme est placée, comme élément de conciliation et d'harmonie entre les deux frères; d'autres fois encore on voit deux femmes entre les deux éphèbes. Les personnages qui entrent dans ces sortes de scènes peuvent recevoir divers noms. Tantôt on y reconnaîtra Hélène entre les deux Dioscures (3) ou Hélène entre Pâris et Ménélas (4); tantôt ce sera Harmonie accompagnée de Cadmus et de Mars (5); d'autres fois encore la même scène recevra les noms d'Antiope, Amphion et Zéthus (6), ou bien ceux de Marpessa, Idas et Apollon (7), ou Minerve, Hercule et Iolas (8). Quand il y a deux femmes, on expliquera le sujet par les Dioscures

(1) Le premier interprète de ce vase peint, le comte de Laborde (*l. cit.*, p. 20), a cru reconnaître dans ce tableau Niobé qui ordonne à ses sujets de s'abstenir d'honorer Apollon.

(2) Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. II, tav. XVIII, XX, XXVI, LXXIX; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. XLV, folg.; *Cat. Durand*, n°s 1954-1959. Cf. sur l'antagonisme des Dioscures, de Witte, *Revue numismatique*, 1839, p. 92.

(3) Gerhard, *l. cit.* Taf. CCII und CCIII.

(4) Gerhard, *l. cit.* Taf. CCIX und CCX.

(5) Gerhard, *l. cit.*, Taf. CCXXI; *Cat. Durand*, n° 1961.

(6) Gerhard, *l. cit.* Taf. CCXIX; Roulez, *Antiope, Amphion et Zethus*; *Cat. Durand*, n° 1962.

(7) Gerhard, *l. cit.* Taf. LXXX,

(8) Gerhard, *l. cit.* Taf. CLIV. *Cat. étrusque*, n° 294. Cf. Minerve entre Apollon et Hercule. Gerhard, *l. cit.* Taf. CLXIII.

accompagnés de Vénus et d'Hélène (1); mais quelquefois aussi on y reconnaîtra la scène du jugement de Pâris sous des formes variées (2). Toutes ces représentations doivent servir à faire comprendre la peinture que nous étudions.

Dans les scènes tracées sur les miroirs, la femme placée entre les deux antagonistes, complète la forme la plus simple de ces sortes de compositions, après celle où ne paraissent encore que les Dioscures; les personnages qui viennent s'adjoindre à ces premiers éléments de composition ont évidemment un caractère subordonné et accessoire.

Jetons maintenant un coup d'œil sur la peinture de la pl. LXXVI A. Évidemment la femme debout au centre forme le groupe principal avec les deux éphèbes placés à ses côtés. Le troisième éphèbe et sa compagne, placés l'une à droite, l'autre à gauche, forment un groupe distinct et additionnel qui complète l'ensemble de la composition. De plus, la coloration en blanc des chairs de la femme placée au centre, relève l'importance que l'artiste a donnée à ce personnage.

A Athènes, on honorait Apollon sous le nom de *Patroüs* (3), et dans la même ville nous trouvons le culte des dieux *Tritopatores* (4) qui, sans doute, n'étaient pas sans rapport avec le dieu que nous venons de nommer. On ne sait presque rien de ces divinités que les uns considèrent comme étant les *Vents* (5), les autres des divinités élémentaires et qui présidaient à la naissance et au mariage. On les nommait *Amalcidès, Protoclès* et *Protocléon,* ou bien *Briarée, Cottus* et *Gygès* (6). La forme

(1) Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. II, tav. LV, LX; Gerhard, *l. cit.* Taf. CCIV; *Cat. Durand*, n° 1966.

(2) Gerhard, *l. cit.* Taf. CLXXXIV, CXCIII und CXCIV; *Cat. Durand*, n°s 1964 et 1963.; Panofka, *Annales de l'Inst. arch.* t. V, pl. F.

(3) Harpocrat. *v.* Ἀπόλλων Πατρῷος; Cic. *de Nat. Deorum,* III, 22; Paus. I, 3, 3. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès,* p. 49-50.

(4) Suid. Hesych. et Etym. M. *v.* Τριτοπάτορες; Phot. *v.* Τριτοπάτωρ; Schol. *ad* Homer. *Odyss.* K, 2.

(5) Les divers systèmes de la cosmogonie phénicienne nous font connaître la place que les Vents tenaient dans ces conceptions, comme divinités du premier ordre. Cf. Movers, art. *Phœnizien*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Grüber, Sect. III, Th. 24, S. 319 folg.

(6) Cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 753 sqq. et p. 764 sqq.; de Witte, *Nouv. An-*

la plus auguste et la plus vénérable sous laquelle on peut considérer les *Tritopatores* est certainement la triade des fils de Saturne, *Jupiter, Neptune* et *Pluton* (1). Mais nous savons aussi que le Jupiter, jeune et imberbe, surnommé *Hellanius,* se confond avec Apollon (2); une seconde forme des *Tritopatores* sera donc celle où les trois dieux se présenteront avec le caractère de la jeunesse. Sous cette forme ce seraient peut-être Apollon et les Dioscures, Castor et Pollux, d'autant plus que les Dioscures sont identifiés avec les Cabires et les Curètes (3) et sont appelés Ἄνακτες et Μεγαλοὶ Θεοί (4), comme dieux souverains. On peut aussi rapprocher des *Tritopatores,* les trois fils de Borée et de Chioné, qui, d'après le témoignage d'Hécatée d'Abdère (5), célèbrent chez les Hyperboréens la fête d'Apollon, avec des chœurs de musique et de chant auxquels les cygnes venus des monts Riphées, viennent joindre leur voix harmonieuse. De plus, les Dioscures avaient un temple à Athènes (6); ils étaient invoqués par les navigateurs, et leur pouvoir sur la mer permet de croire qu'ils en exerçaient également un sur les vents (7). Les deux jeunes filles que nous voyons dans le tableau de la pl. LXXVI A seraient dans ce cas, *Hilaïra* et *Phœbé,* filles de Leucippus. Or, Leucippus n'est autre qu'Apollon lui-même, le dieu lumineux, sous une forme héroïque (8); Phœbé était la prêtresse d'Athéné et Hilaïra la prêtresse d'Artémis (9). Or, si *Phœbé* comme déesse *Lune* (Σελήνη) rappelle *Hélène, Hilaïra* rappelle à son tour *Éthra,* la mère de Thésée (10). Nous savons d'ailleurs que la déesse vierge et armée, se présente quelquefois sous un

nales de l'Inst. arch., t. II, p. 290 et suiv.

(1) Voyez la coupe de Xénoclès du Musée Blacas, publiée dans le premier volume de ce recueil, pl. XXIV.

(2) Voyez la *Nouv. Galerie myth.*, p. 7, 25 et 49.

(3) Paus. X, 38, 3.

(4) Plutarch. *in Thes.*, 33; Paus. 31, 1.

(5) *Ap.* Ælian. *Hist. Animal.* XI, 1.

(6) Paus. I, 18, 1.

(7) Hygin. *Astron.* II, 22; Paus. II, 1, 8; Strab. I, p. 48; Homer. *Hymn.* XIII. *in Diosc.* ed. Ilgen; Horat. I, *Od.* III, 2 et *ibi* Schol.

(8) *Supra*, p. 32.

(9) Hygin. *Fab.* 80.

(10) *Hilaïra* est aussi une épithète de la Lune. Hesych. *v.* Ἱλάειρα et Intpp. Cf. Plutarch. *de Facie in orbe Lunæ*, t. IX, p. 642, ed. Reiske.

aspect double; ce sont les deux Minerves, Pallas et Athéné, ou Artémis et Athéné ou Aphrodite et Athéné (1).

Athéné est une déesse lune (2) aussi bien qu'Artémis et la cassette sur laquelle s'appuie ici Hilaïra peut rappeler l'épithète de *Chrysé*, qui appartient particulièrement à Aphrodite (3).

Les vases peints montrent aussi les Dioscures et leurs femmes (4), et nous savons que sur le trône d'Amyclæ, Bathyclès avait représenté, pour ainsi dire, en pendant avec l'enlèvement des Leucippides par les Dioscures, Jupiter et Neptune enlevant Alcyone et Taygète, filles d'Atlas (5). Ce rapprochement peut servir à confirmer ce que nous avons dit plus haut sur la vraisemblance d'une *double forme* des *Tritopatores* à Athènes. Les statues de bois d'ébène faites par Dipœnus et Scyllis représentaient dans le temple des Dioscures à Argos, Castor et Pollux, leurs enfants Anaxias et Mnasinoüs, ainsi que leurs femmes Hilaïra et Phœbé (6).

Le revers du cratère de notre pl. LXXVI A montre sans doute des personnages drapés, comme la plupart des vases d'une forme analogue.

(1) Cf. de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, I[re] partie, p. 28 et suiv.; Adrien de Longpérier, *Revue numismatique*, 1843, p. 424 et suiv.; Gerhard, *Zwei Minerven*, Berlin, 1848, in-4°. Voyez aussi le premier volume de cet ouvrage, p. 296 et suiv.

(2) Suid. et Etym. M. *v.* Τριτόμηνις; *Anecdot. græca*, ed. Bekker, p. 306. Cf. duc de Luynes, *Études numismatiques*, p. 93.

(3) Homer. *Odyss.* Θ, 337. Cf. aussi les épithètes de πολύχρυσος (Homer. *Hymn.* IV, *in Vener.*, 1) et de χρυσοστέφανος (Homer. *Hymn.* VIII, *in Vener.*, 1, ed. Ilgen), qui appartiennent également à Aphrodite. Cf. aussi le premier volume de ce recueil, p. 310. Sur la pl. XCVII de notre premier volume on voit la personnification de l'or, Χρυσός.

(4) Voyez *Cat. Magnoncour*, n° 1.

(5) Paus. III, 18, 7. Cf. le sarcophage de l'enlèvement des Leucippides. Winckelmann, *Mon. ined.* 61; Visconti, *Mus. Pio Clem.* IV, tav. XLIV.

(6) Paus. II, 22, 6.

PLANCHE LXXVII.

Apollon et les *Muses* sont souvent représentés sur les vases peints. Nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer que les réunions dans lesquelles on est convenu de reconnaître les trois divinités delphiques peuvent, d'après certaines circonstances ou certains attributs particuliers, recevoir d'autres noms (1). Maintenant nous arrivons à une série de représentations où Apollon se trouve en compagnie, non plus de deux déesses comme sur les planches XV, XXIII B, XXIV, XXVI, XXVII, XXIX, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVI A, XXXVI B, XXXVI C, XXXVI D, etc., mais bien de trois, de quatre et même d'un plus grand nombre. La plupart du temps on est disposé à reconnaître dans ces sujets Apollon et un certain nombre de Muses. Mais nous allons voir que les mêmes lois de substitution que nous avons reconnues pour les sujets d'Apollon et des deux déesses, se représentent pour les scènes où le nombre des déesses est plus considérable.

Le vase reproduit sur notre pl. LXXVII est tiré de l'ouvrage de M. Gerhard (2). C'est une *hydrie* (f. 89) à figures noires de la collection Feoli à Rome (3). Au centre paraît *Apollon* citharède, qui chante le pæan comme vainqueur de Python (4). Le dieu est vêtu d'une tunique talaire et d'un manteau ; près de lui est la biche, attirée par les sons harmonieux de la cithare (5). Les trois déesses qui figurent ici près du dieu de la musique ont tous les caractères des Ménades. Nous avons déjà vu que les femmes athéniennes, sous le nom de *Thyiades*, venaient tous les ans célébrer les orgies dionysiaques dans les vallées de Delphes, et parcouraient les sommets du Parnasse en invoquant le dieu des vendanges (6).

(1) *Supra*, p. 37, 48, 73, 75, 76, et surtout p. 116 et 117, où l'on trouvera un résumé des sujets décrits plus haut.

(2) *Vasenbilder*, Taf. XXXIII.

(3) Secondiano Campanari, *Vasi della collez. Feoli*, n° 20. Cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XXVII, n° 25.

(4) *Supra*, p. 16, 29, 40.

(5) *Supra*, p. 16, 22.

(6) *Supra*, p. 140 et 230.

Ici ces trois ménades ou Muses rustiques dansent au son des crotales (1), que l'une d'elles agite. Toutes les trois sont vêtues de longues tuniques et tiennent des branches de lierre (2). L'une d'entre elles porte, de plus, une torche que dans son enthousiasme bachique elle semble secouer avec force. M. Gerhard (3) ne s'éloigne guère de l'explication que nous proposons ici ; ce savant reconnaît dans ce tableau un Apollon bachique, accompagné de trois nymphes auxquelles il donne les noms de Latone, d'Artémis armée de la torche et d'Ariadne ou Coré, dansant au son des crotales. Le docte académicien de Berlin croit reconnaître dans cette scène et dans les scènes analogues qu'on rencontre sur les vases une allusion au renouvellement de l'année, à la venue du printemps indiquée par le retour de Coré. Nous n'apercevons pas ici très-clairement la présence de cette allusion.

PLANCHE LXXVIII.

La peinture inédite gravée sur la pl. LXXVIII décore une petite *hydrie* (f. 90) à figures noires, trouvée à Nola, et qui, de la collection Durand (4), a passé dans celle du Musée Britannique. *Apollon* citharède est ici placé entre quatre déesses, dans lesquelles on peut reconnaître soit deux *Muses* et deux *Grâces*, soit plutôt les quatre *Saisons* de l'année appelées aussi *Heures* (Ὧραι) par les Grecs (5). Toutes les quatre sont vêtues de tuniques talaires, de même qu'Apollon; des péplus couvrent leurs épaules. Une des quatre déesses porte des branches de lierre; elle est placée derrière Apollon. De plus, le caractère bachique de la scène est indiqué par la présence de *Bacchus* lui-même, qui est debout

(1) Voyez sur les crotales ce que nous avons dit *supra*, p. 122.

(2) Cf. *supra*, p. 24, 37.

(3) *L. cit.* S. 126 und 127.

(4) *Cat.*, n° 11.

(5) Homer. *Odyss.* B, 107; K, 469; Λ, 294; T, 152; Ω, 141.

à l'extrémité gauche du tableau. Le dieu des Lénées est barbu, couronné de pampres et vêtu d'une tunique longue et d'un manteau; il porte aussi une tige de lierre. En face de Bacchus, à l'autre extrémité, est Mercure debout, qui se retourne vers Apollon. Il est barbu et reconnaissable au casque (κυνῆ), aux endromides et à la baguette qu'il tient et qui remplace le caducée. Mercure est revêtu d'une étroite et courte tunique blanche et d'une ample chlæna.

On peut reconnaître dans cette peinture *Apollon* au mont Parnasse, célébrant au milieu des nymphes (1) la victoire remportée sur le dragon (2). *Bacchus* est ici associé à Apollon, comme sur nos pl. XXXVII et XXXVIII (3), et enfin *Hermès Enagonius* (4) complète la réunion. On doit aussi remarquer que l'une des Heures placées immédiatement devant Bacchus porte des branches chargées de feuillages, comme pour indiquer par la place qu'elle occupe, ses relations avec le dieu des vendanges; c'est donc dans cette déesse qu'on doit reconnaître la personnification de l'automne.

PLANCHE LXXIX.

La peinture reproduite sur la pl. LXXIX décore un *cratère* (f. 78), à figures rouges, de la collection Lamberg, qui est aujourd'hui au Musée impérial de Vienne (5). La scène que nous avons sous les yeux se compose de trois personnages, *Apollon* et deux *Muses*. Le dieu du Parnasse est debout et couronné de laurier; il est vêtu d'un ample manteau qui cache entièrement son bras gauche, vêtement semblable à celui des éphèbes, si souvent représentés sur les vases peints. Apollon s'appuie de la main droite sur une longue tige de laurier, signe caractéristique du don

(1) *Supra*, p. 140.
(2) *Supra*, p. 16, 29, 40.
(3) *Supra*, p. 117, 120.
(4) *Supra*, p. 82 et 99.
(5) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XI; Inghirami, *Vasi fitt.* tav. CCCLXX.

de prophétie, et du privilége de présider aux expiations, double attribut du dieu de Delphes. La Muse placée au centre, est assise sur un siége à dossier; elle est vêtue d'une tunique talaire finement plissée et d'un péplus qui enveloppe les genoux. De simples bandelettes se croisent sur la tête de la Muse, et maintiennent ses cheveux. Aux deux flûtes qu'elle enfle avec effort, on reconnaît indubitablement *Euterpe*. La seconde Muse est debout derrière sa compagne. Son costume est exactement semblable à celui d'Euterpe. Mais dans ses mains on voit la lyre heptacorde, instrument auquel on ne peut méconnaître *Calliope*.

Les deux Muses que nous voyons dans cette scène, rappellent, par les instruments dont elles font usage, la lutte musicale d'Apollon et de Marsyas. Nous avons vu déjà qu'*Euterpe*, la muse qui joue des flûtes, est la compagne de Marsyas, le silène tibicine, de même que *Calliope* ou *Polymnie* est celle de ces déesses qui accompagne le plus souvent Apollon (1). Il faut se rappeler aussi que d'après Platon (2), le nom des *Muses* et celui de la *musique* tirent leur origine du verbe μῶσθαι, qui signifie *chercher avec ardeur, désirer*, mais qui désigne aussi un objet que l'on gonfle avec effort. De plus, le verbe μάω, primitif de μῶμαι, μῶσθαι, exprimant l'idée de *désir violent*, on retrouve, dans l'étymologie du nom des Muses, celle qui est dans le mot *Satyrus, Satur*, l'idée de plénitude, d'enflure (3), et par là on arrive à établir une nouvelle liaison entre le satyre ithyphallique Marsyas, l'éraste d'Olympus et la Muse qui souffle dans les flûtes (4). Apollon est-il ici l'élève ou bien le juge entre ces deux rivales? Il semble assez probable, comme nous en avons déjà fait l'observation, que nous ayons sous les yeux une composition analogue à celle de la dispute musicale d'Apollon et de Marsyas. *Euterpe* jouant des flûtes rappelle la nymphe

(1) *Supra*, p. 212 et 213.

(2) *Cratyl.*, p. 50, ed. Bekker. Τὰς δὲ Μούσας τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικε, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασε. Cf. Phurnut. *de Nat. Deorum*, XIV.

(3) Voyez la *Nouv. Galerie myth.*, p. 3.

(4) Cf. Lenormant, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 226. Cf. le nom Ποσθον, qui désigne un petit satyre placé derrière Μαρσυας, jouant de la double flûte, sur un vase du Musée de Carlsruhe. Πόσθων est synonyme d'αἰδοῖον. Οὕτω λέγεται τοῦ βρέφους τὸ αἰδοῖον. Schol. *ad* Aristophan., *Pac.* 1298. Voyez Creuzer, *Zur Gallerie der alten Dramatiker*, Taf. II.

de l'*Aulocréné*, la même qu'*Aulis* (1); elle représente la musique sauvage et primitive, comme *Calliope*, la muse qui chante et accompagne sa voix des accords de la lyre, représente la musique savante et réglée.

Le revers du cratère que nous avons reproduit sur la pl. LXXIX, montre probablement des éphèbes drapés, quoique le premier interprète n'en dise rien dans son texte.

PLANCHE LXXX.

Le vase auquel nous empruntons la peinture reproduite sur notre pl. LXXX, fait partie depuis longtemps de la Galerie du grand-duc, à Florence. C'est une *hydrie* (f. 89) à figures rouges, d'un dessin très-soigné; elle a été publiée avant nous par Dempster (2) et par Passeri (3), et plus récemment par Visconti (4) et par M. Inghirami (5). Il y a sur ce vase deux rangs de figures, les unes tracées sur le corps même du vase, les autres plus petites, rangées autour du col.

D'après le plan adopté pour notre ouvrage, nous ne pouvions pas traiter ensemble les deux parties de la décoration du vase de Florence; celle qui occupe la place principale sur le corps même du vase, se retrouvera au milieu des sujets héroïques.

Visconti avait cru reconnaître dans le sujet principal la fable de *Phèdre* et d'*Hippolyte;* mais la comparaison de cette peinture avec d'autres sujets du même genre ne permet guère d'hésiter sur les noms

(1) *Supra*, p. 212. Elle est nommée aussi *Callirhoé* (Καλλιρον) sur une médaille d'Apamée de Phrygie. Sestini, *Mus. Hedervar.*, t. II, p. 336, n° 24, tav. XXV, 12; Mionnet, VII, Suppl. p. 514, n° 167. Cf. Cavedoni, *Spicilegio numismatico*, p. 232.

(2) *Etruria reg.*, I, tab. LXII et LXIII.

(3) *Pict. Etrus. in vasculis*, tab. LVIII et LIX.

(4) *Mus. Pio Clem.* II, tav. B, I.

(5) *Mon. etr.*, ser. V, tav. VII et VIII.

qu'on doit donner aux personnages qui y figurent : c'est *Thésée* poursuivant les *filles de Sinis* (1).

Visconti (2) ajoute : « Quant à la signification des figures placées sur « le col du vase qu'accompagnent les inscriptions, je suis d'un autre avis « que Lanzi (3), lequel a cru que *Nicopolis* était le nom de la ville, ainsi « nommée en l'honneur de la victoire d'Actium, et que les fêtes auxquelles « le vase fait allusion étaient celles auxquelles le souvenir de cette mémo- « rable bataille avait fait donner le nom d'*Actia*. Cette opinion renver- « serait toutes les idées que nous avons de l'art grec. Le très-beau dessin « de ces figures, dignes des vases les plus renommés d'Athènes et de « Cnide, ne peut en aucune façon être postérieur à Auguste. La simpli- « cité qui les distingue ne convient nullement à cette époque; et il ne « faut pas songer à un style d'imitation. Je ne parle pas des caractères, « parce que sous ce rapport l'imitation serait plus difficile à distinguer. « Au reste, cette explication n'étant fondée que sur le nom de *Nicopolis*, « tombe d'elle-même si l'on réfléchit que, suivant le génie de la langue « et du peuple grec, ce nom de *Nicopolis* attribué à une femme n'offre « rien de plus extraordinaire que ceux de *Stratonice* et de *Lysistrate*; « *soumettre une ville* offre une idée analogue à celle de *dissoudre* ou de « *vaincre une armée*. » A l'appui de cette remarque, l'illustre antiquaire cite une inscription grecque dans laquelle se retrouve le nom propre de Nicopolis (4). »

« Cela posé, dit-il encore, et après avoir reconnu que *Nicopolis* est le « nom de la femme assise, tâchons de donner à ces figures une explica- « tion plus raisonnable. Je crois que ce vase appartient aux *Thesmo- « phories*, et tout se combine avec cette hypothèse. Nous savons que deux « matrones présidaient à ces fêtes, et il y en a deux précisément qui

(1) Voyez le catalogue *Durand*, n°s 346 et 347. Zannoni (*Illustrazione di due urne etrusche*, p. 56), avait déjà rejeté l'explication de Visconti, et ce savant proposait de reconnaître dans le sujet peint sur le corps du vase, *Ménélas* poursuivant *Hélène*.

(2) *Mus. Pio Clem.* II, tav. XXXII.

(3) *La Real Galleria di Firenze*, p. 163 seg.

(4) Voyez Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. II, pl. LXXIV.

« se distinguent par une espèce de siége ou de trône, bien qu'une seule « soit assise. Nous savons qu'il y avait encore un surintendant appelé « Στεφανοφόρος, et sur notre vase c'est *Callias* qui remplit ce rôle. Les deux « guerriers sont, à mon avis, les maris des deux femmes assises, lesquels, « par leur valeur en combattant pour la patrie, avaient mérité cette « distinction pour leurs compagnes; ils sont désignés sur le vase par « leurs noms *Phorcas* et *Sélinicus*, avec d'autant plus de droit que, « comme on sait, les maris de celles qui présidaient aux Thesmophories « fournissaient l'argent nécessaire à l'éclat de la cérémonie religieuse. « Les femmes qui tiennent des instruments sont aussi très-bien placées « dans une solennité dont la célébration en Grèce était particulièrement « confiée aux femmes, et où l'on employait la musique, tellement qu'un « mètre de la poésie grecque reçut le nom de *Thesmophorion*. Le génie « ailé et qui vole avec la lyre est celui des Mystères de Cérès Thesmo- « phore ou législatrice, appelé Ἡγεμών, ou *le guide*.... On pourrait cher- « cher dans la lyre une allusion aux lois en l'honneur desquelles cette « fête était instituée, et ce ne serait pas s'éloigner des métaphores em- « ployées dans l'école de Pythagore et dans celle de Platon. »

« Enfin, comme la chasteté était rigoureusement exigée dans les rites « des Thesmophories, on a représenté sur le corps du vase l'exemple « le plus fameux de la chasteté, c'est-à-dire l'histoire d'Hippolyte, le « Joseph de la fable grecque. »

En donnant à la fin du volume un nouveau dessin du vase de Florence, Visconti ne paraît plus si assuré de son interprétation. « C'est, « dit-il, une simple conjecture, et si l'on voulait y reconnaître plutôt « la solennité d'un mariage et dans le génie ailé, au lieu de l'*hégémon* « des mystères, un Cupidon ou un Hyménée, je ne m'y opposerais pas. « Nous avons seulement préféré cette conjecture parce qu'elle a quelque « rapport avec la fable de Phèdre et Hippolyte, qui nous paraît certai- « nement représentée sur le corps du vase, à cause de la chasteté, si im- « périeusement recommandée, comme nous l'avons déjà dit, dans les « Thesmophories. »

La peinture qui se déploie sur le col du vase (pl. LXXX) se compose

de onze figures, dont la principale, assise vers le centre de la frise, montre que le peintre a voulu concentrer sur elle toute l'attention du spectateur. Cette femme, dont le siége à dossier est de la forme la plus élégante, porte une longue tunique sans manches, d'une étoffe fine et plissée, recouverte d'un péplus roulé autour de la partie inférieure de son corps. Un diadème entoure sa tête, et ses cheveux sont répandus sur ses épaules; elle tient à la main un rouleau ou un bâton court avec lequel elle semble marquer la mesure; son nom *Nicopolis*, ΝΙΚΟΠΟΛΙϟ, est tracé au-dessus de sa tête, où l'on voit aussi une couronne de laurier suspendue.

Un jeune homme, *Callias*, ΚΑΛΛΙΑϟ, est familièrement appuyé sur le dossier de son siége. La partie supérieure de son corps est nue, le bas enveloppé dans un ample manteau; il porte un diadème et tient de la main gauche un bâton recourbé, espèce de canne sur laquelle on voit d'ordinaire s'appuyer les éphèbes athéniens.

Devant Nicopolis est une femme debout, *Cléodoxa*, ΚΛΕΟΔΟΞΑ, couronnée de lierre, vêtue d'une tunique sans manches et d'un péplus, et qui joue de la double flûte. C'est à cette musique que danse un éphèbe, casqué et armé d'une lance, d'un bouclier circulaire et d'une cuirasse de cuir. Ses jambes sont nues, à l'exception d'une bandelette nouée au milieu de la jambe gauche; il est monté sur une espèce de *thymelé* comme celle où se plaçaient les chanteurs dans les jeux publics. Derrière lui, un autre éphèbe, armé de la même manière, avec la même bandelette à la jambe gauche, semble attendre le moment de remplacer son compagnon sur la thymelé. Il a, de plus que lui, deux aigrettes latérales à son casque, et son bouclier porte pour épisème une tête imberbe dans un cercle noir. Le premier de ces guerriers est désigné par le nom de *Phorcas*, ΦΟΡΚΑ, (*sic*) et le second par celui de *Sélinicus*, ϟΕΛΙΝΙΚΟϟ.

La réunion de ces cinq personnages principaux est, en quelque sorte, encadrée par deux femmes debout, à peu près vêtues comme les précédentes, armées, l'une de la cithare, et l'autre de la lyre primitive, qui joignent l'harmonie des cordes au son des flûtes. La première, celle de gauche, placée derrière *Callias*, est accompagnée d'un génie ailé, et qui

vole une cithare à la main; la seconde, dont les cheveux sont courts comme ceux d'un éphèbe, semble par son geste diriger les mouvements des danseurs : son nom, *Pégasis*, ΠΕΓΑΣΙΣ, est inscrit au-dessus de sa tête.

La composition se complète par trois jeunes filles debout placées aux deux extrémités, l'une à gauche et les deux autres à droite; toutes trois sont vêtues à peu près de la même manière : leurs tuniques ont de larges manches, et leurs vastes manteaux les enveloppent presque tout entières. Elles ont des cécryphales pour coiffure; un coffre, λάρναξ ou κιϐωτός, est placé aux pieds de celle de gauche; un siége, pareil à celui sur lequel *Nicopolis* est assise, sépare *Pégasis* du premier des personnages accessoires du côté droit.

La singularité de ce tableau est dans ces guerriers qui exécutent une danse armée au sein d'une réunion qui, d'ailleurs, offre l'empreinte des sentiments et des habitudes les plus pacifiques; c'est là que se trouve le nœud du sujet.

Une longue expérience des monuments de l'antiquité prouve, d'une manière presque invincible, que toute interprétation qui n'est pas fondée sur un texte est très-vraisemblablement erronée, et qu'il n'est pour ainsi dire aucun monument qui n'ait son explication dans les débris de la littérature des anciens : le tout est de trouver. Aurons-nous eu ce bonheur dans la circonstance présente? Le lecteur va en juger. *Épicharme dit, dans la comédie des Muses, que Minerve accompagna de la flûte la danse armée des Dioscures* : καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δέ φησιν Ἐπίχαρμος, ἐν Μούσαις, ἐπαυλῆσαι τοῖς Διοσκούροις τὸν ἐνόπλιον. Ce renseignement nous est fourni par Athénée (1); le Scholiaste de Pindare (2) le rapporte à peu près dans les mêmes termes : Ὁ δὲ Ἐπίχαρμος τὴν Ἀθηνᾶν φησι τοῖς Διοσκούροις τὸν ἐνόπλιον νόμον ἐπαυλῆσαι, en ajoutant que c'était de là qu'était venu aux Lacédémoniens l'usage de marcher au combat en se faisant accompagner de la flûte.

On donnait le nom de *Pyrrhique* à la danse armée, soit à cause d'un certain héros crétois ou lacédémonien nommé *Pyrrhichus*, soit à cause

(1) IV, p. 184, F. (2) *Ad Pyth.* II, 127.

de *Pyrrhus*, qui, avec son père Achille, avaient les premiers donné l'exemple de cet exercice; d'autres rattachaient l'invention de la *Pyrrhique* à la danse armée des Curètes autour du berceau de Jupiter. On donnait aussi le nom de *Castorium*, Καστόρειον, à une espèce de chant destiné à accompagner la danse armée, et, en partant de là, on voulait prouver que les Dioscures avaient droit à l'invention de la danse armée (1).

Nous venons de voir qu'Épicharme, poëte comique, avait introduit la danse armée des Dioscures, dans une pièce intitulée les *Muses*. Cette comédie des *Muses* n'était qu'une nouvelle édition remaniée de celle qui avait pour titre les *Noces d'Hébé* (2). Or, nous savons que dans les *Noces d'Hébé*, les *Muses* étaient au nombre de *sept*, et même les grammairiens (3) nous ont conservé sous une forme probablement bien altérée, les noms que le poëte de Mégare avait, dans cette circonstance, attribués aux Muses.

Sur le vase de Florence, nous voyons deux éphèbes, auxquels le nom de *Dioscures* convient parfaitement, exécuter *une danse armée*, au *son de la flûte*. *Sept* femmes, dont plusieurs portent les attributs caractéristiques des *Muses*, se présentent dans cette peinture. Mais la femme couronnée de lierre qui joue de la flûte n'est point Minerve, et les témoignages littéraires disent formellement que dans la comédie d'Épicharme Minerve faisait danser les Dioscures.

Si altérés qu'on suppose les noms des Muses d'Épicharme dans Tzetzès et dans Eudocie, on ne saurait y retrouver les éléments des noms de *Cléodoxa* et de *Pégasis*.

Godefroy Hermann a écrit une dissertation spéciale sur les noms qu'Épicharme avait donnés aux *Muses* (4). Quant à la base philologique

(1) Schol. *ad* Pindar. *l. cit.*; Athen. XIV, p. 630, E et F. Cf. *Fragm.* Pindar. *Hyporch.* VII, 1-3, p. 597 sqq. ed. Bœckh. *Pyrrhichus* était un des *Curètes*. Paus. III, 25, 2.

(2) Athen. III, p. 110, B.

(3) Tzetz. *ad* Hesiod *Op. et Dies*, p. 23, ed. Gaisford; Eudoc. *ap.* Villoison, *Anecd. græca*, p. 294. Cf. Epicharmi *Fragm.* p. 21, ed. Kruseman.

(4) *De Musis fluvialibus Epicharmi et Eumeli*, dissertation réimprimée dans les

de cette dissertation, Hermann a rendu un véritable service en fixant la lecture de six de ces noms sur sept. Les sept Muses, filles de Piérus et de Pimpléis, sont *Nilo*, Νειλοῦν, *Tritoé*, Τριτώνην, *Asopo*, Ἀσωποῦν, *Heptapole*, Ἑπταπόλην, *Achéloïs*, Ἀχελωΐδα, *Titoplo*, Τιτόπλουν, et *Rhodia*, Ῥοδίαν. Mais dans un fragment des manuscrits de Madrid, publié par Iriarte, on lit Τριτώνην, au lieu de Τριτώνην, et Ἑπταπόρην, au lieu d'Ἑπταπόλην. Le rapport du premier de ces noms avec celui du fleuve *Triton* vient se joindre aux allusions fort claires de trois autres dénominations au *Nil*, à l'*Asopus* et à l'*Achéloüs*. Pour *Heptaporé* et *Rhodia*, Hermann rappelle l'énumération des fleuves qui descendent de l'Ida, dans le douzième chant de l'Iliade (1).

Ces rapprochements ne laissent subsister aucune incertitude. Mais il reste un septième nom pour compléter la liste des Muses d'Épicharme, Τιτόπλουν, et les manuscrits ne fournissent rien à la correction de ce septième nom. Hermann croit pouvoir proposer Πακτωλοῦν et rattacher ainsi la septième Muse à un septième fleuve qui serait le *Pactole*. Cette conjecture nous paraît fort hasardée, et si Hermann se l'est permise, c'est qu'il lui fallait absolument un septième fleuve, pour caractériser la seule Muse dont il n'eût pas retrouvé le nom. Épicharme, selon Hermann, avait représenté sous des traits ridicules le repas célébré par les dieux à l'occasion du mariage d'Hercule et d'Hébé. Les habitants de l'Olympe s'y montrent extrêmement gourmands et surtout amateurs de poissons. Ils vont eux-mêmes, soit à la pêche, soit au marché. On trouve dans cette comédie une longue énumération de tous les poissons bons à manger (2).

« N'est-il pas naturel de penser, ajoute l'habile critique, que le poëte « qui attribuait aux dieux un tel appétit pour les poissons, a voulu enve-

Opuscula, t. II, p. 288 sqq. Cf. Buttmann, *Mythologus*, Bd. I, S. 274.

(1) Homer. *Iliad.* M, 20 :

Ῥῆσός θ', Ἑπτάπορός τε, Κάρησός τε, Ῥοδίος τε.

Cf. Hesiod. *Theogon*. 341 :

Νέσσον τε, Ῥοδίον τε, Ἁλιάκμονά θ', Ἑπτάπορόν τε.

(2) Epicharmi *Fragm.* p. 39, ed. Kruseman.

« lopper les Muses dans le même ridicule? Si nous considérons les noms « qu'il leur a attribués et les parents qu'il leur a donnés, nous ne nous « éloignerons pas beaucoup de la vérité, en supposant qu'il avait repré- « senté les Muses, non comme présidant aux inspirations de l'intelli- « gence, mais comme des *professeurs dans l'art de la pêche*, qui devait « passer, aux yeux de ces dieux gourmands, pour la science suprême. « C'est ce qui explique pourquoi Épicharme a tiré leurs noms de ceux des « fleuves poissonneux, et a choisi dans l'histoire des Muses ceux de leurs « parents qui s'accordaient le mieux avec cette idée, *Piérus* et *Pimpléis*, « comme qui dirait en latin *Pinguinus* et *Impletrina*. Ce qui fait la re- « nommée des fleuves poissonneux, c'est quand ils abondent en pois- « sons bien gras. »

Mais si les poissons figuraient pour une large part dans le *menu* du repas nuptial d'Hercule et d'Hébé, il y avait aussi des mets de toute nature et la table n'était pas moins bien servie en gibier qu'en poisson (1).

Que par allusion aux surnoms de *Piérides* et de *Pimpléides*, que portent les Muses, Épicharme leur ait donné pour père le mont *Piérus* et pour mère la fontaine *Pimpléis*, dans le repas de noce du dieu mangeur par excellence, Ἀδηφάγος (2), c'est ce que l'on peut admettre sans difficulté; les filles de tels parents étaient seules d'assez joyeuses créatures pour chanter à un aussi copieux festin; mais on ne peut consentir, il nous semble, à dépouiller ces déesses de leur caractère essentiel, la poésie et la musique; dans la composition d'Épicharme, les Muses remplissaient sans aucun doute, aux noces d'Hercule leurs fonctions habituelles. On n'a qu'à rapprocher les *Noces d'Hébé* de traditions du même genre, où l'on trouve l'union d'un héros et d'une déesse. On se rappelle aussitôt le mariage de *Pélée* et de *Thétis*, et celui de *Cadmus* et d'*Harmonie*. Quand il est question de ces mariages, les poëtes font descendre les dieux de l'Olympe, soit pour venir sur la terre apporter des dons aux

(1) Cf. pour les développements, Lenormant, *Explication d'un vase de la Galerie de Florence*, dans la *Revue archéologique*, t. VI, 1850, p. 613 et suivantes.

(2) Athen. X, p. 411, A.

nouveaux époux, soit pour s'asseoir au banquet nuptial. Catulle a développé cette double pensée dans son épithalame de Pélée et de Thétis. On y voit les dieux apporter des présents et venir prendre part à la fête (1). De même sur le célèbre sarcophage de la villa Albani (2), on voit Vulcain, Minerve et les quatre Saisons apportant à Pélée et à Thétis leurs présents de noces.

Chez Catulle (3), les Parques chantent pendant le repas l'union du héros avec la déesse et prédisent les glorieuses destinées d'Achille; Pindare (4) dit la même chose des Muses aux noces de Pélée et de Thétis, comme à celles de Cadmus et d'Harmonie. Les Muses ne pouvaient pas remplir d'autre rôle aux noces d'Hercule et d'Hébé.

Quant à leur caractère de *Muses fluviales*, comme dit Hermann, et à leurs noms tirés de six ou sept fleuves, cela tient à l'origine même des Muses, qui, dans la tradition primitive, se confondaient avec les nymphes des fleuves et des fontaines. Les exemples que nous avons cités de cette analogie des nymphes et des Muses sont nombreux (5). Les Muses jouaient un rôle dans les *Noces* d'*Hébé;* mais Épicharme remanie cette composition et lui substitue un autre titre. Que peut indiquer ce changement, si ce n'est que la scène des Muses ayant obtenu le plus de succès lors de la représentation des *Noces* d'*Hébé*, le poëte aura de préférence développé cette partie de sa comédie, en subordonnant ce qui d'abord formait le principal sujet de son ouvrage?

Rien ne nous garantit que les Muses eussent dans la seconde édition de la pièce d'Épicharme les mêmes noms que dans la première. Le peintre du vase de Florence a donc pu désigner ses personnages par des noms

(1) *Epithal. Pel. et Thet.* 279 sqq.

(2) Winckelmann, *Mon. ined.* 111; Zoëga, *Bassiril.* tav. LII; Millin, *Galer. myth.* CLII, 551.

(3) 307 sqq.

(4) *Pyth.* III, 159-60 et *ibi* Schol.; *Fragm.* p. 563 ed. Bœckh. Cf. Diodor. Sicul. V, 49 et le célèbre vase François publié par l'Institut archéologique, *Mon. inéd.* t. IV, pl. LIV-LVIII. Voyez aussi de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.* t. IV, p. 96.

(5) *Supra*, p. 219. Souvent *Latone* et *Diane* se présentent sous la forme de deux *Muses* ou de deux *Nymphes Oréades*. Voyez *supra*, p. 89 et 99.

tirés de la pièce des Muses ou peut-être par des épithètes conformes au caractère des figures. Il y a plusieurs exemples sur les vases de noms propres remplacés par des épithètes (1). Toutefois malgré l'incertitude que l'on éprouve pour savoir d'où proviennent ces variantes, il y a un nom qui nous semble fixé. Hermann n'avait pu rattacher le nom altéré de la septième muse Τιτόπλουν à son système de *Muses fluviales* qu'en se permettant une correction, Πακτωλοῦν, fort éloignée de la leçon constante des manuscrits. Le principal personnage sur le vase de Florence s'appelle ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ, et ce nom offre beaucoup plus d'analogie avec la leçon Τιτόπλουν :

ΤΙΤΟΠΛΟΥΝ
ΝΙΚΟΠΟΛΙΝ

Même nombre de lettres, ordre presque identiquement semblable, il y a là tout ce qu'il faut pour justifier une correction philologique.

Les sept Muses d'Épicharme n'étaient donc pas toutes *fluviales*, et la principale d'entre elles se distinguait, comme sur le vase de Florence, des six autres qui avaient un caractère commun.

On verra sur nos planches (2), plusieurs exemples fournis par la céramographie d'une place d'honneur assignée à l'une des Muses entre ses compagnes. Inghirami a rapproché du vase de Florence un vase de la première collection d'Hamilton, publiée par d'Hancarville (3). La femme diademée assise au premier rang de cette composition avec les cheveux épars, est exactement vêtue comme *Nicopolis;* une de ses compagnes lui présente une couronne de laurier; deux autres couronnes semblables sont suspendues dans l'intérieur de l'édifice, indiquée par une colonne d'ordre ionique, et c'est encore une analogie avec le vase de Florence, où l'on voit une couronne de laurier suspendue au-dessus de Nicopolis.

Ici nous voyons dix personnages rassemblés, huit femmes, un jeune homme et un génie ailé. Le jeune homme est couronné de laurier et

(1) Voyez de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* t. I, p. 518. Cf. *supra*, p. 167, l'explication de la pl. LVI.

(2) Voyez surtout la pl. LXXXVI A.

(3) I, pl. XXXII; Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. V, tav. X.

tient à la main une longue tige du même arbre; ce ne peut être qu'*Apollon*. Les Muses sont quelquefois au nombre de huit; telles elles s'offrent à nous dans la fameuse série des peintures trouvées à Herculanum (1), et comme ici, Apollon complète le nombre le plus habituel de ces déesses.

Maintenant, pour deviner quelle est dans cette composition la Muse principale, il faut remarquer qu'Apollon paraît se diriger vers elle; or, dans les traditions mythologiques, celle des Muses dont le rapport avec Apollon semble le plus étroit, c'est Calliope que le dieu du Parnasse rend mère de Linus ou d'Orphée (2). Le sujet du vase sera donc le mariage d'*Apollon* et de *Calliope;* dans l'autre Muse assise, armée d'un sceptre et que l'Amour semble couronner, nous reconnaîtrons *Uranie*, qui comme *Vénus-Uranie*, préside à l'union des deux époux. La troisième Muse debout, qui présente la couronne à *Calliope*, se fait reconnaître pour *Melpomène*, à ses manches serrées qui font partie du costume théâtral; cette couronne et celles qu'on voit suspendues dans le tableau, se rapportent donc à des prix remportés dans les jeux de la scène. Les quatre autres filles de Mnémosyne n'ont pas d'attributs assez distincts, à moins qu'on ne reconnaisse *Érato* dans la jeune fille des genoux de laquelle *Éros* semble s'élancer pour voler vers *Uranie*. Dans l'épithalame de Julie et de Manlius, Catulle (3) fait d'Hyménée un fils d'Uranie. Le génie ailé, compagnon des Muses que nous montre le vase d'Hancarville, peut donc être considéré comme le fils d'Uranie, présidant à l'union d'Apollon et de Calliope.

Les Muses, dans les productions de l'art grec, se mêlent aux circonstances solennelles de la vie; quand on les rencontre sur les sarcophages, il ne faut pas croire qu'elles désignent particulièrement la sépulture d'un

(1) *Antichità di Ercolano, Pitture*, II, tav. I-IX.

(2) Apollod. I, 3, 2: Asclepiad. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 23 et *ap.* Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* IV, 313. Cf. *supra*, p. 34, 212, 219.

(3) *Epithal. Jul. et Manl.*

Collis o Heliconei
Cultor, Uraniæ genus.

Cf. Claudian. XXXI, *Epithal. Pallad. et Celer.* 31.

poëte; il en est de même quand elles figurent dans quelque scène de mariage. Le mariage étant lui-même, nommément sur les vases peints, une expression adoucie de la mort, ainsi que tout ce qui se rapporte aux jeux et au théâtre, il n'y aura rien que d'accord avec les nombreux exemples que nous avons déjà rassemblés (1), à reconnaître dans le mariage d'Apollon et de Calliope, comme dans l'union du même dieu ou d'Adonis avec Vénus, une de ces images sous lesquelles les Grecs aimaient à voiler l'idée de la mort d'un jeune homme enlevé dans la fleur de son âge (2).





(1) Voyez *suprà*, p. 52 et suiv.; p. 64 et suiv.

(2) Nous reproduisons ici, sous une forme réduite, la peinture de notre plan-

Mais quelle analogie peut-il exister entre *Calliope* qui figure sur le vase d'Hamilton et *Nicopolis*, représentée de la même manière sur le vase de Florence? comment une Muse peut-elle recevoir le nom de *Nicopolis?*

Au lieu d'aborder de front cette grave difficulté, nous tâcherons de déterminer le caractère du jeune homme qui s'appuie familièrement sur le siége de Nicopolis, et dont le geste indique qu'il prend plaisir à la danse exécutée par les deux éphèbes armés. Son nom, comme l'indique l'inscription tracée près de lui, est *Callias.* Il est vêtu d'un manteau bordé d'une bande de pourpre; sa tête est ornée d'un diadème, et il s'appuie sur un bâton. Si c'est ici l'Athénien *Callias*, le contemporain d'Épicharme qu'il faut reconnaître, toutes les circonstances viennent à l'appui de cette opinion (1).

Callias, comme descendant de Triptolème, était *daduque* ou *porte-flambeau* des mystères d'Éleusis, et ces fonctions sacerdotales lui assignaient un costume particulier. Le Scholiaste d'Aristophane (2) dit qu'il combattit à Marathon sans quitter son costume religieux, et Plutarque (3) ajoute une circonstance importante, c'est qu'un des Perses le prit pour un roi, à cause du *strophium* qui retenait ses cheveux.

Dans le mémoire souvent rappelé, l'un de nous (4) a fait ressortir l'importance du personnage de Callias et le rôle que ce riche Athénien joua dans l'histoire de sa patrie. On a fait voir aussi qu'Épicharme établi en Sicile et protégé par Hiéron, le tyran de Syracuse, a pu, par une foule de raisons, mettre en scène des personnages de la république

che LXXX, et au-dessous la peinture tirée de la première collection d'Hamilton. Les noms des personnages ayant été mal indiqués sur la pl. LXXX, la réduction que nous offrons ici peut servir à les rectifier. Quant à la seconde peinture, les rapprochements que nous faisons deviennent plus sensibles en mettant les deux peintures sous les yeux du lecteur.

(1) L'un de nous a donné le nom de *Critias* à un éphèbe habillé de même. Voyez Lenormant dans le *Cat. étrusque*, n° 155. Les jeunes Athéniens sont ordinairement représentés de cette manière sur les vases. Cf. *Revue arch.* t. VI, 1850, p. 620.

(2) *Ad Nubes*, 64.

(3) *In Aristid.* 5.

(4) Voyez Lenormant, *Revue arch.* t. VI, 1850, p. 621 et suiv. M. Bœckh a rassemblé tous les témoignages qui regardent le per-

d'Athènes, soit pour les tourner en ridicule, soit surtout par esprit de rivalité littéraire.

Quant à *Nicopolis*, nom qui indique la *ville victorieuse*, ce nom convient admirablement à la Muse qui personnifie la ville d'Athènes. D'abord, si on prend la chose au sérieux, après Marathon et Salamine, quelle ville pouvait contester à Athènes le titre de *ville de la victoire?* et ensuite, avec l'ironie de la satire, Athènes étant aussi la *ville* où les poëtes comiques remportaient *la victoire* à si bon marché.

C'est aussi dans une intention de comédie qu'Épicharme établit un rapport familier entre Athènes et le plus riche de ses citoyens; c'est le mariage à la fois allégorique et mystique de *Plutus* et de la *Fortune* (1). D'ailleurs Callias, en sa qualité de *daduque*, est plus près des dieux que les autres citoyens : le diadème qu'il porte se retrouve sur la tête de Nicopolis : et cette dernière à son tour ne peut-elle pas descendre du rang des dieux et se rapprocher de Callias? Épicharme du moins a pu trouver matière à plaisanterie en donnant à Athènes un nom qui diffère très-peu de celui de la femme de Callias : dans *Nicopolis*, on retrouve avec une transposition de lettres tous les éléments de celui d'*Elpinice* (2).

Il nous reste à justifier l'absence apparente de Minerve sur le vase de Florence. Si *Nicopolis* enflait elle-même les flûtes, il n'y aurait plus de difficulté, car Athènes se confond avec sa divinité protectrice, et nous avons des monuments où Minerve n'est pas plus distinctement caractérisée que dans la figure de Nicopolis (3). Mais c'est la Muse couronnée de lierre qui accompagne la danse des Dioscures des sons de la flûte, et cette figure est placée par rapport à *Nicopolis*, dans une situation secondaire et subordonnée.

Nicopolis, comme divinité protectrice d'Athènes, n'est pas seulement Minerve, elle est aussi Cérès; car il faut se rappeler le dualisme fonda-

sonnage de *Callias* dans son *Économie politique des Athéniens*, L. IV, c. 3, t. II, p. 279 et suiv. de la trad. française.

(1) Gerhard, *Agathodæmon und Bona Dea*, Anm. 49, 58 folg.

(2) Plutarch. *in Cim.* 4.

(3) Voyez le premier volume de ce recueil, pl. LVIII et p. 229. Cf. la *Nouv. Galerie myth.* p. 104 et 106; *supra*, p. 125.

mental qui règne dans la religion de l'Attique. Déméter se répercute pour ainsi dire dans sa fille *Coré,* à la fois son émanation et son égale (1); s'il y a deux déesses d'Éleusis, il y aussi deux *Minerves* Athéné et Pallas (2), entre lesquelles pourront se partager les attributs qui, d'ordinaire, se montrent réunis dans la déesse du Parthénon.

Indépendamment de ces raisons mystiques, il y avait dans la conception même du sujet, une raison pour dédoubler le personnage de Minerve. Le tableau nous montre en effet des acteurs et des spectateurs : les spectateurs sont Nicopolis, Callias et les quatre autres Muses qui les accompagnent : les acteurs sont les Dioscures, la Muse qui joue de la flûte, et celle qui de l'autre côté tient la lyre primitive. C'est, comme le théâtre moderne en offre tant d'exemples, une pièce dans une autre pièce. Épicharme se moque des Athéniens pour avoir applaudi quelques inventions ridicules, telles que l'introduction maladroite de la danse des Dioscures. Pour amuser les dieux aux noces d'Hercule et d'Hébé, il fait donner aux Muses la représentation d'une mauvaise comédie athénienne, et montre ces Muses impertinentes engouées de ce beau chef-d'œuvre (3). Parmi les noms qu'Épicharme avait donnés à ses Muses, on trouve celui de *Tritoné; Trito, Tritonis, Tritonia,* sont des noms ou des surnoms de Minerve (4). Quelque opinion qu'on se fasse sur l'origine du nom de *Cléodoxa,* attribué par le peintre du vase à la Muse qui joue de la flûte, rien ne s'oppose à ce qu'on regarde cette Muse comme la Minerve qui, suivant les grammairiens, faisait danser les Dioscures aux sons de cet instrument. Dans la tradition même de l'Acropole d'Athènes, la flûte avait d'abord appartenu à Minerve (5), et quant à la couronne de lierre que porte *Cléodoxa,* il suffit de se rappeler que Minerve avait

(1) Voy. Gerhard, *Text zu ant. Bildwerken,* S. 45 folg und Anm. 95 und 96.

(2) Cf. le premier volume de cet ouvrage, p. 296 et suiv. et voyez *supra,* p. 241.

(3) Cf. le passage de Servius, (*ad* Virg. *Æn.* I, 8). *Has Musas Siculus Epicharmus non Musas sed* Ἀμούσας *dicit.* Voyez Lenormant (*Revue arch.* t. VI, 1850, p. 625 et 626), pour la correction de ce texte, tel que nous le rétablissons ici.

(4) Apoll. Rhod. *Argon.* I, 109 et Schol.; Virg. *Æn.* II, 171 et *ibi* Serv. Cf. *la Nouv. Galerie myth.* p. 45.

(5) Paus. I, 24, 1.

parmi ses surnoms celui de *Cissæa* (1), ce qui semble désigner une déesse couronnée de lierre. Pour retrouver cette Minerve tibicine exclue de la religion athénienne, il faut se transporter en Asie, où nous la voyons associée à Marsyas (2). Sous cet aspect, elle se rapproche d'Euterpe, la Muse rustique dont la double flûte est l'attribut (3).

Nous avons déjà vu, d'un autre côté, que Nicopolis, qui représente la Minerve pure et perfectionnée de l'Attique, avait des rapports avec *Calliope*. Ce dernier personnage n'est pas plus étranger qu'*Euterpe* à la conception de la déesse Minerve; celle-ci s'appelait *Salpinx*, ou la *trompette* à Argos (4), à cause de la force de sa voix, et le nom de Calliope signifie la belle voix. Dans l'*Ajax* de Sophocle (5), il est dit que la voix de Minerve s'empare du cœur comme le son de la trompette tyrrhénienne au timbre de bronze. L'image de la trompette est plus noble que celle de la flûte, et c'est pourquoi les poëtes attiques l'avaient conservée dans le style sérieux; mais les Spartiates, qui n'étaient pas si délicats, continuaient d'offrir à Minerve le sacrifice appelé διαβατήρια ou ὑπερβατήρια, aux sons de la flûte, lorsque, dans leurs expéditions, ils allaient traverser la frontière (6). Tels sont donc les deux points par lesquels Minerve touche aux Muses, et c'est pourquoi nous la retrouvons à la fois dans la rustique *Euterpe* et dans la grave *Calliope*.

Le surnom de *Cléodoxa* doit paraître singulier pour une Muse des champs; mais il a pu entrer dans la pensée des poëtes comiques de se faire un jeu de déplacer les noms des Muses, en donnant aux plus simples les dénominations des plus graves, et *vice versa*. Sur le couvercle de vase du Musée Blacas (7), c'est, à ce qu'il paraît, *Clio* qui tient la

(1) Paus. II, 29, 1. Cf. *supra*, p. 121, 202.

(2) Voyez l'explication de la pl. LXIX, p. 208 et suiv. Cf. la pl. LXXIII de notre premier volume. Selon Diodore de Sicile (V, 49), aux noces de Cadmus et d'Harmonie, Minerve offrit pour présents aux mariés un collier, un péplus et des flûtes.

(3) Cf. *Supra*, p. 193 et 212.

(4) Paus. II, 21, 3.

(5) 17. Χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.

(6) Polyaen. *Stratagm.* I, 10. Cf. Thucyd. V, 54, 55, 116; Xenoph. *Lacedæm. Resp.* 13, 2; Plutarch. *in Lycurg.* 22. Cf. *supra*, p. 250.

(7) Voyez la pl. LXXXVI A. Nous reviendrons plus bas sur cette particularité.

double flûte comme ici *Cléodoxa;* à ce point de vue, la plaisanterie aurait été de donner à *Euterpe* un nom presque semblable à celui de *Clio*, la Muse de l'histoire. *Cléodoxa* peut, de plus, renfermer une ironie; nous supposons qu'Épicharme a voulu ainsi se moquer de la *gloire imaginaire* que les Athéniens s'attribuaient pour leurs essais encore informes dans l'art de la comédie.

La Muse qui, de l'autre côté, paraît occupée à régler les pas des danseurs, ne peut être que *Terpsichore;* le nom de *Pégasis*, que le peintre du vase lui a donné, est précieux par le triple aspect qu'il présente : c'était un nom générique des *Muses*, (Πηγασίδες) (1) et, sous ce rapport, il sert à nous confirmer dans la pensée que ce sont des *Muses* que nous avons sous les yeux; son analogie avec la source produite par *Pégase* et avec les *sources* (πῆγαι) en général, rappelle le caractère *fluvial* que le poëte sicilien avait d'abord attribué à ses Muses; enfin, les *sources* sont ainsi nommées parce qu'elles *jaillissent* de terre : πήδασος est un *lieu abondant en sources*, ce qui reporte directement à la racine πηδάω, *sauter, bondir, danser*, et nous rentrons ainsi dans le caractère de la muse *Terpsichore* (2).

Pégasis a les cheveux courts comme une esclave, ce qui est une marque d'infériorité; elle offre un contraste digne d'attention avec la Muse armée de la cithare perfectionnée qui figure de l'autre côté parmi les spectatrices. Cette Muse, qu'accompagne un génie ailé portant également une cithare, peut revendiquer les noms de *Melpomène* ou de *Polymnie;* la *Muse* de la *Tragédie* avait devancé à Athènes celle du drame comique. Épicharme, tout en s'amusant aux dépens des poëtes comiques, pouvait bien rendre un hommage indirect à la supériorité de cette ville dans l'art de la tragédie. L'enfant ailé qui porte la lyre est à la fois le génie de la poésie lyrique et l'Éros des mystères; une allusion à l'amoureuse

(1) Virg. *Catalect.* 11, 2; Ovid. *Her.* XV, 27; Propert. III, 1, 19.

(2) Il peut paraître étonnant qu'un poëte dorien ait donné une forme ionique au nom d'une des Muses, *Pégasis,* et non *Pagasis*. Mais Épicharme tournait en ridicule, devant un public dorien, les noms et les formes de langage usités dans une ville ionienne.

harmonie des sphères doit également paraître naturelle de la part d'un disciple de Pythagore, tel qu'était Épicharme, et, dans ce cas, la Muse dont le génie ailé semble s'éloigner pour s'approcher de Melpomène serait, comme sur le vase de la collection d'Hamilton, *Uranie*, la même que Vénus. Le génie ailé devient Hyménée, fils d'Uranie, et préside aux noces de Callias et de Nicopolis.

Nous n'avons rien de particulier à dire des deux Muses placées à l'autre extrémité du tableau, et auxquelles le peintre du vase n'a pas jugé à propos de donner des noms ou des attributs caractéristiques.

Le sens et l'intention des noms que portent les Dioscures, *Sélinicus* et *Phorcas* (l'initiale de ce dernier nom exprimée par le *digamma* éolique) nous sont parfaitement inconnus. *Phorcas* semblerait indiquer une allusion à quelque divinité marine comme *Phorcus;* ce serait alors un rapport avec le caractère prédominant des *Noces d'Hébé*. *Sélinicus* n'a pas un sens facile à saisir : si ce mot avait été écrit pour Σελινόνικος, il désignerait un vainqueur couronné d'*ache verte* (σέλινον), et ce serait alors une allusion aux victoires agonistiques de Pollux, le dieu pugilateur. Sur un miroir célèbre de la collection du prince de Canino, Pollux est désigné par le surnom de *Callinicus* (1). *Sélinicus* pourrait encore, à la rigueur, vouloir dire le vainqueur sur les *bancs du théâtre* (σελίδες), et ce serait encore une allusion aux faciles triomphes des poëtes comiques d'Athènes.

Le miroir étrusque que nous venons de citer nous servira peut-être à expliquer les bandelettes attachées au-dessous du genou de la jambe gauche des deux guerriers. Sur ce monument, les Dioscures, *Castor* et *Pollux* surnommé *Callinicus*, occupés à délivrer Prométhée, tiennent chacun un anneau à la main, et l'un de nous (2) a comparé ces anneaux à celui que Jupiter avait mis au doigt de Prométhée après sa délivrance, comme un souvenir et pour ainsi dire comme une continuation adoucie de sa captivité (3). Eschyle, dans son *Prométhée délivré*, ne semble pas

(1) Micali, *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. L, 1; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXXXVIII.

(2) De Witte, *Cat. étrusque*, n° 293.

(3) Hygin. *Astron.* II, 15.

avoir parlé de cet anneau, mais d'une *couronne* formée avec les branches d'une plante flexible, λύγος, que par l'ordre de Jupiter, Prométhée aurait continué de porter en souvenir de ses chaînes. Eschyle (1) ajoutait que c'était en l'honneur de Prométhée que les hommes avaient pris l'habitude de se couronner. Cette croyance tient certainement à la religion d'Athènes où le culte de Prométhée tenait une place importante (2). Sur un vase publié par Tischbein (3), les jeunes Athéniens qui célèbrent la course des Lampadéphories, en l'honneur de Prométhée, se montrent avec des couronnes d'une plante qui ressemble plutôt au jonc qu'à l'osier. Aussi n'hésitons-nous pas à croire que l'anneau que porte Thésée au bas de la jambe gauche sur le vase célèbre de la collection de M. le duc de Luynes, qui représente ce héros descendu chez Neptune (4), ne soit l'indication d'une espèce de consécration à Prométhée : entre la *bague* et la *couronne,* symboles de l'idée du lien, le *cercle* autour de la jambe vient se placer naturellement comme une forme intermédiaire du même objet.

Les Dioscures portent ici le *lien de Prométhée,* comme héros devenus Athéniens par adoption : l'épisème qui décore le bouclier de Pollux (*Sélinicus*), une tête de femme dans un cercle sombre, fait souvenir de son épouse *Phœbé,* si voisine de Diane ou de la Lune; mais les cheveux courts de cette tête indiquent, comme nous l'avons dit à l'occasion de la Muse *Pégasis* (coiffée de la même manière), une condition inférieure et servile, et ce caractère ne peut convenir qu'à la sœur des Dioscures, *Hélène,* longtemps retenue à Aphidna dans l'Attique ou à Athènes même, et que ses frères délivrèrent de la captivité (5).

(1) *Ap.* Athen. XV, p. 674, D. Cf. p. 672, E, F.

(2) Paus. I, 30, 2; Schol. *ad* Sophocl. *OEdip. Col.* 55; Harpocrat. *v.* Λαμπάς. Cf. les courses aux flambeaux qui se faisaient à Corinthe à la fête d'*Athéné* surnommée *Hellotis*. Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* XIII, 56.

(3) II, pl. XXV éd. de Florence; II, pl. XI, éd. de Paris. Cf. sur les couronnes formées de jonc, Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.* t. V, p. 152.

(4) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. I, pl. LII; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs,* pl. XXI. Voyez le troisième volume de notre ouvrage, pl. IX.

(5) Herodot. IX, 73; Plutarch. *in Thes.* 31-34; Diodor. Sicul. IV, 63; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 495 et 503.

Quant à l'époque où la comédie d'Épicharme aurait été composée, on peut voir dans le mémoire souvent rappelé les limites chronologiques probables qu'on peut assigner, d'après notre vase, à la composition comique du poëte de Mégare (1).

Quelques personnes s'étonneront peut-être de nous voir chercher la représentation d'une *comédie* dans une peinture traitée dans un style noble et élégant; la plupart des vases qui offrent des sujets comiques nous montrent, en effet, des personnages dessinés dans un sentiment grotesque : mais la comédie, telle qu'Épicharme l'avait conçue et traitée, forme une exception à cette règle. Avant nous, K. O. Müller (2) a prouvé que les nombreuses représentations céramographiques du *retour de Vulcain à l'Olympe* que l'antiquité nous a léguées, ont toutes pour origine les *Comastes* d'Épicharme, et quelques-unes de ces peintures doivent être rangées parmi les plus nobles productions de l'art grec. Il nous suffira de citer le magnifique oxybaphon, du Musée du Louvre, où la *Comédie* elle-même, ΚΩΜΩΙΔΙΑ, est représentée le canthare à la main sous les traits d'une Ménade, qui, dans son ivresse, conserve toute la majesté divine (3).

PLANCHE LXXXI.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXI est tracée sur une *amphore bachique* (f. 65), à figures noires, de la collection Feoli, à Rome (4). Nous voyons ici *Apollon* assis unissant sa voix aux accords de la cithare.

(1) Voyez *Revue arch.* t. VI, 1850, p. 632.

(2) *Dorier*, II, S. 354 folg. Cf. le premier volume de notre ouvrage, p. 100 et 117.

(3) Voyez le premier volume de ce recueil, pl. XLI.

(4) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XXXIV. Cf. Secondiano Campanari, *Vasi della collezione Feoli*, nº 21.

Le dieu est vêtu d'un ample manteau; sa tête est ceinte d'une bandelette. Comme sur la pl. LXXVII, trois déesses accompagnent le dieu de Delphes, et semblent écouter avec attention l'harmonie de ses chants. Apollon est assis sur un siége de pierre, dans lequel on ne peut reconnaître l'omphalos, mais qu'il est peut-être permis de considérer comme indiquant le tombeau de Python (1). Immédiatement derrière le dieu s'élève un laurier dont les branches s'étendent au-dessus de sa tête. Les trois déesses sont vêtues de tuniques talaires et d'amples péplus. Rien ne les distingue l'une de l'autre, si ce n'est que l'une d'elles tient dans la main une fleur à large calice épanoui. Ce sont encore trois *Charites* ou trois *Muses*. Cependant on pourrait reconnaître ici, dans la jeune femme placée en face d'Apollon, la *Pythie* qui demande au dieu de l'inspirer, et dans les deux déesses debout derrière le laurier, *Déméter* et *Coré*, les mêmes que *Latone* et *Artémis* (2).

M. Gerhard (3) rappelle, à l'occasion de la fleur qu'on voit dans la main d'une des déesses, que la fête nommée Ἀνθεσφόρια ou *la fête des fleurs* était célébrée au retour du printemps; les Siciliens avaient établi une fête de ce nom en l'honneur de Proserpine (4), qui, comme on sait, s'occupait, dans les champs d'Enna, en compagnie de Minerve et de Diane, à cueillir des fleurs lorsque Pluton l'enleva sur son char (5). Le docte académicien de Berlin rappelle en même temps que la fleur est un attribut qui appartient aussi bien à Héra et à Aphrodite qu'à Coré (6); c'est aussi l'attribut d'Elpis ou l'Espérance (7). Il est assez difficile de déterminer l'espèce de fleur que tient la muse de notre vase; nous renvoyons au travail de M. Gerhard sur les différentes fleurs qu'offrent

(1) *Supra*, p. 106 et 108.

(2) Voyez *supra*, p. 96, ce que nous avons dit sur la substitution de Déméter et de Coré à Latone et Artémis.

(3) *L. cit.* S. 128, folg.

(4) Pollux, *Onomast.*, I, 1, 37. Cf. Meurs., *Græc. fer.* v. Ἀνθεσφόρια.

(5) Diodor. Sicul., V, 3; Ovid. *Metam.* V, 390, sqq.

(6) Gerhard, *Venere Proserpina*, p. 21 et le *Cat. étrusque*, n[os] 129 et 130.

(7) Cf. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. VIII. Voyez surtout les nombreuses médailles impériales latines qui montrent *Spes* tenant la fleur.

les monuments anciens; le savant archéologue a rassemblé à ce sujet une foule de textes et d'exemples tirés des monuments figurés.

M. Gerhard (1) fait aussi remarquer les rapports étroits qui existent entre Apollon et Orphée qui descend aux enfers pour en ramener Eurydice; l'Apollon de notre peinture associé à Coré rappelle naturellement ce mythe célèbre.

Le revers de l'amphore de la pl. LXXXI, montre une Ménade dansant au son des crotales, placée entre deux bacchantes.

PLANCHE LXXXII.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXII, d'après une gravure du second recueil de Micali (2) décore une *œnochoé* (f. 18) à figures noires. On voit encore ici *Apollon* citharède debout, accompagné de trois déesses. Le dieu est vêtu d'une tunique talaire et d'un manteau brodé; d'une main il fait vibrer les cordes de la cithare, et de l'autre il tient le plectrum. Les déesses sont vêtues exactement de la même manière que dans le sujet de la planche précédente. Deux d'entre elles portent des fleurs. On doit reconnaître dans ce tableau *Apollon* entouré des *Charites,* tel que nous le représente Pindare (3).

Les fleurs que nous voyons dans les mains de deux des déesses prouvent qu'il ne faut pas attacher une trop grande importance à cet attribut, qui convient en général aux déesses jeunes, l'idée de la floraison se rat-

(1) *L. cit.* S. 134, folg.

(2) *Storia degli ant. popoli italiani,* tav. XCI, 2. Cf. *Musée étrusque du pr. de Canino*, n° 1790; Gerhard, *Rapp. volc.*, n° 661; *Cat. étrusque*, n° 4.

(3) *Olymp.* XIV, 7, sqq. ed. Bœckh.

. . . . Οὔτε γὰρ θεοὶ
τὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων
ταμίαι
ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι παρὰ
Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους, κ. τ. λ.

tachant naturellement à celle de la jeunesse. Ces fleurs indiquent le retour du printemps, la renaissance de la nature vivifiée par Apollon-Hélius.

Dans le champ de la peinture que nous avons sous les yeux, on lit plusieurs inscriptions, la plupart peu lisibles, à l'exception du nom ΕVΦILETOϟ, *Euphiletus,* et de l'épithète KALE, *la belle*, donnée à une des Charites. Quant aux autres inscriptions, on ne peut guère en donner l'interprétation avec quelque certitude (1).

Un grand nombre de vases peints retracent des sujets analogues à la peinture reproduite sur la pl. LXXXII, et la plupart du temps les variantes de ces peintures sont peu remarquables (2).

PLANCHE LXXXIII.

Apollon accompagné des muses *Clio*, *Calliope* et *Euterpe* est le sujet de la pl. LXXXIII. Cette peinture est tracée sur une belle *hydrie* (f. 89) de fabrique athénienne à figures rouges, déjà publiée avant nous par le baron de Stackelberg (3). Ce vase est conservé, dans une collection particulière, à Stuttgart. La gravure que nous offrons ici est faite d'après un nouveau dessin, exécuté à Rome en 1842. *Apollon* lyricine est assis au centre sur les sommités du Parnasse. Le dieu est couronné de laurier; un manteau enveloppe ses jambes, en laissant nue la partie supérieure du corps. A ses pieds est un faon de biche, animal qui lui est consacré (4). Devant le dieu de Delphes est debout *Clio*, vêtue d'une

(1) Dans le *Catalogue étrusque*, n° 4, nous avons proposé les conjectures suivantes : ΟιϝΟΗΕ (Οἰνόη); Νεος τλο ευ (Νέος τλō pour τλῆ εὐ); Νιοετς (Νιφετός).

(2) Cf. Micali, *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. XCIII.

(3) *Græber, der Hellenen,* Taf. XIX.

(4) C'est ici plutôt un *faon de biche* qu'un *lièvre*. Ce dernier animal était également consacré à Apollon. Voyez *supra*, p. 133, note 3.

double tunique talaire sans manches et la tête ornée d'une sphendoné enrichie de méandres. Dans ses deux mains, la muse tient un rouleau ou volumen qu'elle développe, attribut auquel on reconnaît constamment celle de l'histoire. Derrière Apollon paraît *Calliope*, qui tient la lyre d'une main et lève l'autre en signe d'admiration, ou plutôt de dédain pour les flûtes. Son costume est pareil à celui de Clio, si ce n'est que sa tête est chargée d'un large diadème radié. Vis-à-vis de Calliope est *Euterpe*, qui joue de la double flûte. Elle est vêtue d'une double tunique, et sa tête nue nous laisse voir ses cheveux noués sur le sommet.

Le baron de Stackelberg (1) donne aux trois Muses de cette composition les noms de *Mnémé*, d'*Aœdé* et de *Méleté* (2).

Apollon figure dans cette scène comme *épopte*, ἐπόπτης; Clio lui montre l'*Épopée*, indiquée par le rouleau qu'elle déploie (3). Car outre le jeu de mots qui se trouve dans le rapprochement probable d'ἐπόπτης et d'ἐποποιΐα, on peut se rappeler ce que raconte Pausanias, à l'occasion de la guerre de Messénie. Aristomènes avait emporté et enterré sur le mont Ithome des lames d'étain, à la conservation desquelles était attaché le sort de Messène. Sur ces lames étaient écrits les mystères des Grandes Déesses, apportés d'Éleusis par le devin Caucon. Plusieurs siècles après, Épitelès, général envoyé par les Argiens pour rétablir Messène, reçut en songe l'ordre de se transporter sur le mont Ithome, à l'endroit où il trouverait un if et un myrte, de faire fouiller la terre entre ces deux arbres afin de délivrer une vieille qui souffrait extrêmement, renfermée dans une chambre d'airain. Épitelès se conformant aux ordres qu'il avait

(1) *L. cit.*, p. 16.

(2) Cf. *supra*, p. 211.

(3) Épopéus et Antiope se présentent dans la mythologie comme parents d'Amphion. Paus. II, 6, 2. *Épopéus* est le même, sous une forme héroïque, que le *Jupiter* Ἐπόψιος ou Ἐπόπτης. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 1124; Hesych. *sub verbis*. Apollon et les Muses enseignent à Amphion à jouer de la lyre. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 741. Ici *Apollon épopte* regarde le rouleau déployé par Clio, qui est une véritable *Antiope*, placée en face de lui. D'après une tradition particulière, les *Muses* sont filles de *Piérus* et d'*Antiope*. Cic. *de Nat. Deorum*, III, 21. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 75, Ausg., 3.

reçus, se rendit au mont Ithome, fit des fouilles et découvrit une hydrie d'airain qu'il porta sur-le-champ à Épaminondas. Le général thébain l'ayant ouverte y trouva le dépôt sacré confié à la terre par Aristomènes, c'est-à-dire les lames d'étain, roulées comme un volumen, sur lesquelles étaient tracées les lois de l'initiation aux mystères d'Éleusis (1).

Une hydrie à figures rouges (f. 89), autrefois de la collection du prince de Canino, aujourd'hui au Musée de Berlin (2), montre Apollon et sept Muses. *Clio* tient un volumen déroulé sur lequel est tracé son nom KLIO (*sic*) et plusieurs autres mots dont le sens nous échappe. *Érato* debout tient la lyre et le plectrum. *Melpomène* assise sur un rocher joue de la cithare. *Polymnie* pose le pied gauche sur un rocher et tient une pyxis ouverte qu'elle semble montrer à *Euterpe* assise sur un rocher et reconnaissable aux deux flûtes dans lesquelles elle souffle. *Thalie* et *Terpsichore* sont debout et jouent aux osselets.

PLANCHE LXXXIV.

C'est à l'important recueil de M. Éd. Gerhard (3) que nous avons emprunté la peinture de la pl. LXXXIV. Le vase qui nous montre ce sujet est une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires. Au centre paraît *Apollon* citharède debout, dans le costume qu'on lui voit sur les planches LXXVII, LXXVIII et LXXXII. Près du dieu est un veau (μόσχος) qui le désigne comme dieu berger, ποίμνιος (4), νόμιος (5), ἐπιμήλιος (6). Nous avons déjà vu sur la planche LIV, Apollon gardien des troupeaux du

(1) Paus., IV, 20, 2; 26, 6. Cf. *ibid.* 1, 4.
(2) *Cat. étrusque*, n° 5. Cf. *Arch. Zeitung*, 1845, S. 123, *Anm.*
(3) *Vasenbilder*, Taf. XXXII.
(4) Macrob. *Saturn.*, I, 17.
(5) Serv. *ad* Virg. *Georg.* III, 2; Clem. Alex. *Protrept.*, p. 24, ed. Potter; Cic. *de Nat. Deorum*, III, 23. Cf. Müller, *Dorier* I, S. 281, et *supra*, p. 160.
(6) Macrob., *l. cit.*

roi Admète (1). Dans le temple d'Apollon à Patras, on voyait la statue de bronze du dieu qui appuyait un de ses pieds sur un bucrâne (2), et Pausanias rappelle à cette occasion qu'Apollon se plaisait au milieu des troupeaux. Le surnom de Νόμιος fait allusion aux *modes* (νόμος) de la musique; ainsi l'épithète de Νόμιος indique qu'Apollon est musicien aussi bien que berger (3).

Dans notre tableau, autour d'Apollon sont quatre déesses qui écoutent ses chants; elles sont vêtues de tuniques talaires brodées; dans leurs mains sont des tiges de lierre; leurs têtes sont ceintes de couronnes qui semblent être tressées de branches de laurier, enlacées de petites branches de lierre. Ce sont ici les *Nymphes*, divinités champêtres, qui forment le cortége obligé du dieu berger (4). Ces nymphes sont les *Heures*, les *Saisons*, les *Charites* ou les *Parques* qui indiquent la puissance du dieu soleil sur les divisions de l'année (5); ce sont de véritables muses rustiques.

Le revers de l'amphore reproduite sur notre pl. LXXXIV montre *Bacchus* accompagné d'un bouc et tenant le canthare, placé entre deux satyres. Ce sujet rappelle encore une fois l'association du culte dionysiaque à celui d'Apollon, culte dont les monuments nous offrent tant d'exemples (6).

(1) *Supra*, p. 160 et suiv.

(2) Paus. VII, 20, 2.

(3) Serv. *ad* Virg. *Georg*. III, 2. *Nomius vocatur, vel* ἀπὸ τῆς νομῆς, *id est, a pascuis: vel* ἀπὸ τῶν νόμων, *id est, a lege chordarum.*

(4) Voyez *supra*, p. 99, où nous avons cité plusieurs inscriptions latines dans lesquelles les Nymphes sont associées à Apollon. D'ailleurs les *Muses* et les *Nymphes* se confondent souvent. Voy. *supra*, p. 219, 254. Serv. *ad* Virg. *Eclog*. VII, 21, *Ut autem poetæ invocent Nymphas..... hæc ratio est, quod secundum Varronem ipsæ sint Nymphæ, quæ et Musæ*. Cf. Hesych. et Suid. *v.* Νύμφαι; Porphyr. *de Antro Nymph.* 8; Panofka, *Musée Blacas*, p. 18; Buttmann, *Mytholog*. Bd. I, S. 275, folg.; Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 72 folg. Ausg, 3.

(5) Pseud. Orph. *Hymn*. XLIII, 7-8, ed. Hermann.

Περσεφόνης συμπαίκτορες, εὖτέ ἑ Μοῖραι
Καὶ Χάριτες κυκλίοισι χοροῖς πρὸς φῶς
ἀνάγωσιν.

M. Gerhard (*Vasenbilder*, I, S. 125) conclut de ces vers que c'est *Proserpine* elle-même et les trois Parques ou les trois Charites qui figurent ici près d'Apollon.

(6) Cf. *Supra*, p. 17, 38, 90, 106, 117, 120, 126, 140, 230, 233, ainsi que les passages cités et rappelés dans ces endroits.

M. Gerhard, dans son bel ouvrage sur les vases peints, a fait ressortir toutes les particularités du culte apollinien associé à celui du dieu des vendanges. Le savant académicien de Berlin a rappelé dans cette occasion que le bouc était consacré aussi bien à Apollon qu'à Bacchus (1), de même que le veau placé dans cette peinture près d'Apollon, appartenait également à Dionysus Tauromorphe.

PLANCHE LXXXV.

La peinture inédite que nous publions sur la pl. LXXXV est prise d'une *œnochoé apulienne* (f. 17) de l'époque de la décadence de l'art. Ce vase, d'une fabrique grossière de l'Apulie est conservé au Musée du Louvre.

Nous avons reconnu *Apollon* et les *Muses* dans plusieurs des sujets des planches précédentes. Ici nous reconnaissons la Muse de la Tragédie, *Melpomène*. Elle est debout, la tête ornée d'une bandelette et de fleurs; une longue tunique bordée de flots descend jusqu'à ses pieds. Dans sa main droite est un masque à barbe blanche; sur l'autre elle porte une corbeille chargée d'offrandes. Derrière elle, à droite, est une colonne ou cippe, et à ses pieds, de l'autre côté, une tige de laurier.

Les poëtes tragiques nous représentent Électre et Chrysothémis qui vont porter des dons au tombeau de leur père Agamemnon. Nous croyons pouvoir rappeler ici cette circonstance et reconnaître dans les mains de la muse de la Tragédie, des dons funèbres analogues et peut-être même le masque du roi des rois, Agamemnon. Les sujets tragiques le plus en

(1) Une tête de bouc ou de chèvre placée entre deux dauphins est le type des médailles de Delphes, au revers d'une tête de bélier placée au-dessus d'un dauphin. De Bosset, *Essai sur les Médailles des îles de Céphalonie et d'Ithaque*, pl. V, nos 1 et 2. Cf. *supra*, p. 226, note 1. Voyez aussi Panofka, *Delphi und Melaine*, S. 7, und Taf. no 6, Berlin, 1849, in-4o.

vogue sur le théâtre grec, se rapportent presque tous aux malheurs de la famille des Atrides. Le laurier placé devant la muse de la Tragédie pourrait même faire allusion au dénouement de l'Orestéide. On sait qu'Oreste, après le meurtre de sa mère, se réfugie à Delphes, pour se mettre sous la protection d'Apollon, qui le purifie de son crime; le laurier est un emblême de lustration et de purification (1). L'artiste, pour qu'on reconnût la muse de la Tragédie, a dû mettre dans ses mains et autour d'elle des attributs empruntés aux sujets les plus fréquemment reproduits sur la scène par les grands poëtes tragiques.

PLANCHE LXXXVI.

Une des plus rares représentations sur les vases peints, c'est celle de la réunion des *neuf Muses*. Indépendamment de la peinture que nous reproduisons ici, d'après le recueil de Dubois-Maisonneuve (2), on voit les neuf Muses, qui viennent assister aux noces de Pélée et de Thétis sur le fameux vase François, récemment publié dans les *Monuments inédits* de l'Institut archéologique (3). Nous ne connaissons pas d'ailleurs jusqu'ici d'autres peintures où paraissent ensemble les neuf sœurs.

Le nombre neuf est celui qui a été généralement adopté pour les Muses; mais nous savons pourtant que dans les temps reculés, le nombre des Muses, comme celui de toutes les divinités d'un ordre secondaire, a varié. Les peintures reproduites sur les planches précédentes de notre recueil en font également foi. D'abord se présente le nombre trois (4).

(1) Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 187; de Witte, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 419.

(2) *Introduction à l'étude des vases*, pl. XLIII.

(3) T. IV, pl. LIV-LVIII.

(4) On trouve aussi deux Muses. Eudocia *ap.* Villoison, *Anecd. gr.*, p. 294; Phurnut. *de Nat. Deorum*, XIV.

Les noms de ces trois Muses varient suivant les localités où elles sont honorées. Sur le mont Hélicon, nous trouvons les trois Muses *Mélelé, Mnémé* et *Aœdé* (1); à Delphes, comme personnification des tons de la musique, on les nomme *Neté, Mesé, Hypaté* (2). On trouve aussi les noms de *Céphisso, Apollonis* et *Boristhénis* (3). Quand elles sont quatre, elles portent les noms de *Thelxinoé, Aœdé, Arché* et *Mélelé* (4). Les noms des sept Muses sont *Nilo, Tritoné, Asopo, Heptapora, Achéloïs, Tipoplo* ou *Titoplo* (5) et *Rhodia* (6).

Homère (7) parle des neuf Muses, mais sans mentionner leurs noms qu'on trouve pour la première fois dans la *Théogonie* d'Hésiode (8): *Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie* et *Calliope* (9).

(1) Paus. IX, 29, 2. Cf. *supra*, p. 211. Une de ces Muses était nommée *Polymathia* à Sicyone. Plutarch. *Sympos.* IX, 14, tom. VIII, p. 975, ed. Reiske.

(2) Plutarch., *Sympos.* IX, 14, t. VIII, p, 967, ed. Reiske.

(3) Elles sont filles d'Apollon. Eumel. *ap.* Tzetz. *ad* Hesiod. *Op. et Dies*, p. 23, ed. Gaisford, et *ap.* Eudoc. *Anecd. gr.* ed. Villoison, p. 294. D'après la conjecture d'Hermann (*de Musis fluvial. Epicharmi et Eumeli*, dans les *Opuscula*, t. II, p. 301), au lieu d'*Apollonis*, il faudrait lire *Achéloïs*. Cf. Ephor. *ap.* Arnob. *adv. Gentes*, III, 37; Varr. *ap.* Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VII, 21; Diodor. Sicul. IV, 7.

(4) Filles de Jupiter et de Plusia. Cic. *de Nat. Deorum*, III, 21; Mnaseas *ap.* Arnob. *adv. Gentes*, III, 37; Arat. *ap.* Tzetz. *ad* Hesiod. *l. l.* et *ap.* Eudoc. *l. l.*

(5) D'après la conjecture d'Hermann, au lieu de *Titoplo*, qui est un nom évidemment corrompu, ce serait *Pactolo* qu'il faudrait lire. D'autres proposent la leçon *Titaresio*, d'après le nom d'un fleuve de la Thessalie. Probablement il faut lire *Nicopolis*. Voyez *supra*, p. 255.

(6) Filles de Piérus et de Pimpléis. Epicharm. *ap.* Tzetz. *ad* Hesiod. *l. l.* et *ap.* Eudoc. ed. Villoison, *l. l.*; Myrtil. *ap.* Arnob. *adv. Gentes*, III, 37. D'après Cratès, cité par Arnobe (*l. cit.*), quelques-uns comptaient *huit Muses*. Cf. Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 8. Il y a des traditions qui admettent cinq *Muses*. Eudoc. *l. cit.*; Tzetz. *l. cit.*

(7) *Odyss.* Ω, 60.

(8) 77, sqq. Filles de Jupiter et de Mnémosyne. Cf. Hesiod. *l. cit.* 52, sqq.; 915, sqq.

(9) Voyez, sur les inventions attribuées aux Muses et sur leur caractère, Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.*, III, 1; Fulgent., *Myth.* I, 14; Auson. *Idyll.* XX; *Anthol. gr. Palat.* IX, 504; Diodor. Sicul. IV, 7. Voyez aussi le travail de Visconti sur les statues des Muses du Vatican dans le *Mus. Pio Clem.* tav. XVI-XXVI. On trouve aussi neuf autres noms de Muses : *Callichoré, Euterpe, Encélade, Dia, Énope, Hélicé, Eunicé, Telxinoé* et *Terpsichore*. Eudoc. *l. cit.*; Tzetz. *l. cit.* p. 24.

On connaît plusieurs statues des Muses (1), mais ce sont particulièrement les bas-reliefs des sarcophages (2) et la célèbre peinture d'Herculanum, conservée aujourd'hui au Musée du Louvre (3) qui nous font connaître les attributs distinctifs des neuf Muses.

Sur le vase François, les neuf *Muses* sont accompagnées de leurs noms. La première est *Calliope*, ΚΑLΙΟΓΕ (*sic*), la seconde, *Uranie*, ΟΡΑΝΙΑ (*sic*); puis suivent, dans deux groupes séparés, d'abord, *Melpomène*, ΜΕLΓΟΜΕΝΕ, *Clio*, ΚLΕΟ, *Euterpe*, ΕVΤΕΡΓΕ et *Thalie*, ΘΑLΕΙΑ; ensuite, *Terpsichore*, ϟΤΕϟΙΧΟΡΕ (*sic*), *Érato*, ΕΡΑ (το) et *Polymnie*, ΓΟLVΜΝΙϟ (*sic*). Aucune de ces *Muses* ne porte d'attribut, excepté *Calliope*, qui est vue de face et joue de la syrinx; celles qui sont réunies en groupes relèvent leurs péplus pour s'en envelopper et comme pour s'en voiler la tête (4).

Quant à la peinture que nous avons sous les yeux, elle représente les Muses rassemblées dans l'intérieur d'un édifice indiqué par les deux colonnes cannelées, l'une d'ordre ionique, l'autre d'ordre dorique, qu'on remarque aux deux extrémités. La première des Muses, à commencer par la gauche de la composition, est *Euterpe*, la muse de la poésie lyrique, reconnaissable à sa double flûte. Sa tunique fine, d'étoffe de Cos (5),

(1) Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. XVI-XXVI. Cf. Clarac, *Mus. de sculpt. ant. et moderne*, pl. 497-539; K. O. Müller, *Handbuch der Arch.* § 393, 2.

(2) Visconti, *Mus. Pio Clem.* IV, tav. XIV; I, tav. B, 2; *Mus. Capitol.* IV, tav. XXVI; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 205, n° 45. Voyez aussi les autres sarcophages cités par K. O. Müller (*Handbuch der Arch.*, § 393, 2) et le célèbre bas-relief de l'apothéose d'Homère. Cuper, *Apotheosis Homeri;* Visconti, *Mus. Pio Clem.* I, tav. B, 1; Millin, *Galer. myth.* CXLVIII, 548. Voyez aussi les *neuf Muses* sur les deniers de la famille Pomponia. Riccio, *Le monete delle ant. famiglie di Roma*, tav. XXXIX, n°s 5-13.

(3) *Pitture di Ercolano*, II, tav. I-IX.

(4) Cf. la fameuse coupe de Xénoclès, aujourd'hui dans la collection de M. Williams Hope. Raoul Rochette, *Mon inéd.* pl. XLIX, 1. Dans l'intérieur de cette coupe sont représentés *Hermès* et trois déesses voilées, comme les Muses du vase François. L'un de nous avait déjà voulu reconnaître dans cette réunion de trois déesses et d'Hermès les *Muses* (*Melissæ*) qui enseignent l'art de la divination au fils de Maïa; il faut remarquer aussi qu'Hermès tient la syrinx, et que sur le vase François, Calliope joue du même instrument. Voyez Lenormant, dans le *Cat. Durand*, n° 65; *Cat. Beugnot*, n° 48.

(5) Plin. *H. N.* XI, 23, 27. Cf. Horat. I, *Satyr.* 2, 101.

de même que les tuniques de ses compagnes, est brodée et recouverte d'un ample péplus; ses cheveux sont entourés d'une riche bandelette. Vis-à-vis d'Euterpe est placée *Clio,* la muse de l'histoire qui déroule un volumen; elle est vêtue d'une double tunique brodée, et ses cheveux sont entourés d'une bandelette très-simple. Aux pieds de Clio est un oiseau qui semble être un *héron* (ἐρωδιός). Nous avons déjà eu l'occasion de parler du héron qui était consacré à Minerve et à Vénus (1). Mais nous ne voyons pas cet oiseau associé aux Muses; il est vrai qu'au nombre des sept Muses de la comédie d'Épicharme, nous en trouvons une qui porte le nom de *Tritoné,* nom qui rappelle l'*Athéné Tritonis;* le héron habite les endroits marécageux et le long des rivières, et dans les listes des Muses que nous fournissent les auteurs anciens, nous trouvons une allusion aux noms de plusieurs fleuves. Le héron désignerait-il le caractère fluvial des Muses? Aux environs d'Athènes, on montrait, sur les rives de l'Ilissus, l'autel des *Muses Ilissiades* (2). Nous savons, d'un autre côté, que les neuf filles de Piérus, qui osèrent entrer en lutte avec les Muses par rapport au talent musical, furent toutes changées en oiseaux (3) et cette lutte rappelle celle des Muses et des Sirènes (4). Souvent les Muses sont représentées avec des plumes dans les cheveux pour indiquer leur victoire sur les Sirènes, et la vengeance qu'elles tirèrent des malheureuses filles d'Achéloüs en leur arrachant les plumes de leurs ailes (5). Mais dans la peinture que nous avons sous les yeux, il faut observer que nous n'avons qu'un seul oiseau, et que cet oiseau semble être associé à la muse de l'histoire. Le nom du héron, ἐρωδιός, ne ferait-il pas allusion à celui du père de l'histoire, à *Hérodote?* On verra plus loin une allusion beaucoup plus évidente à Homère.

La troisième muse de notre tableau est vêtue d'une double tunique; sa tête est enveloppée d'un cécryphale, recouvert d'un réseau. Dans ses deux mains qu'elle élève vers le ciel, on remarque une boîte ou cassette,

(1) *Supra,* p. 125.

(2) Paus. I, 19, 6.

(3) Antonin. Lib. *Metam.* IX; Ovid., *Metam.* V, 300, sqq.

(4) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* A, p. 85; Paus. IX, 34, 2; Steph. Byzant. *v.* Ἄπτερα.

(5) Winckelmann, *Mon. ined.* 46; Millin, *Galer. myth.* XIX, 63.

en forme de petit temple, ayant un fronton triangulaire, et sur la porte duquel sont tracées deux étoiles. A ces signes, on reconnaîtra la muse de l'astronomie, *Uranie*, et on se rappellera que les augures étrusques, quand ils voulaient consulter les destins, traçaient dans les régions du ciel des divisions qu'ils appelaient *templa* (1).

Après Uranie, nous voyons trois Muses lyricines; l'une d'elles, placée au centre de ses deux compagnes, est debout, tandis que les deux autres sont assises. Mais les trois lyres que nous voyons aux mains de ces déesses sont de forme et de dimension variée. La première de ces Muses est assise sur un ocladias recouvert d'une peau de panthère; sa tête, vue presque de face, est ornée d'un diadème radié; dans ses mains est une grande lyre triangulaire. La seconde muse porte une lyre heptacorde, d'une forme simple; sa tête est enveloppée d'un cécryphale à filet. Quant à la troisième, elle est assise sur un siége à haut dossier; sa coiffure, très-simple, est fixée par d'étroites bandelettes; dans ses mains est une lyre primitive, où l'on voit la carapace de la tortue.

Nous donnerons à la première de ces Muses, le nom de *Polymnie*, qui désigne l'amour de la musique, à la seconde celui de *Calliope*, celle qui a une belle voix, et à la troisième le nom d'*Érato*, la muse des poésies érotiques.

Après ce groupe des trois Muses lyricines, nous voyons deux autres déesses debout qui tiennent une cassette ornée de quatre étoiles. On doit reconnaître ici *Melpomène* et *Thalie*. La première est vêtue d'un ample péplus par dessus sa tunique talaire: sa tête est entourée d'une riche bandelette. La pose, noble et sévère, indique la muse de la Tragédie. La muse de la Comédie a un costume beaucoup plus léger; c'est une double tunique richement brodée; un cécryphale très-orné couvre ses cheveux; à ses pieds est une tige feuillée (θαλλὸς) qui se rapporte à son nom, *Thalie* (2). L'absence des masques, attribut ordinaire de Melpomène

(1) Varr. *de L. L.* VII, 7, ed. Müller. Cf. K. O. Müller, *Die Etrusker*, III, 6, 1, S. 124 folg.

(2) Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* III, 1. Cf. le premier volume de ce recueil, p. 33.

et de Thalie, ne doit pas surprendre, puisque sur le bas-relief de l'Apothéose d'Homère, aucune des Muses n'est représentée avec le masque tragique ou le masque comique. La cassette que tiennent les deux sœurs indique peut-être les dons que prodiguaient à ces deux Muses les plus riches citoyens d'Athènes, en contribuant à la pompe des spectacles; d'ailleurs, comme, d'après certaines traditions, les Muses étaient nommées les filles de Jupiter et de *Plusia* (1) (πλοῦτος, *richesse*), la cassette, remplie de riches dons, est un attribut fort convenable pour les filles de Plusia. Peut-être aussi doit-on reconnaître ici une allusion à la fameuse cassette dans laquelle Alexandre avait fait renfermer les poëmes d'Homère. Le style très-soigné de cette peinture semble convenir à l'âge du héros macédonien. Dans cette hypothèse, les deux Muses dramatiques se montreraient l'une à l'autre le riche trésor où elles doivent puiser leurs inspirations; on sait que chez les anciens la Tragédie et la Comédie étaient nommées les filles d'Homère (2).

Enfin, la dernière des neuf sœurs est *Terpsichore*, la muse de la danse, qui accompagne la cadence de ses pas du son de la double flûte.

Il nous reste à faire une remarque au sujet des deux colonnes qui figurent dans ce tableau. L'une à gauche est d'ordre ionique; elle est auprès d'Euterpe et de Clio; l'autre est d'ordre dorique et se trouve auprès de Melpomène et de Thalie. Souvenons-nous de l'origine des flûtes, musique qui prit naissance dans l'Orient, et d'un autre côté, de la patrie du père de l'histoire, Hérodote. La colonne d'ordre ionique indiquant l'Ionie, la seconde colonne, d'ordre dorique, semble devoir faire allusion aux Doriens et peut-être est-il permis de rappeler ici l'influence exercée par Pindare sur le développement de la poésie lyrique dans les chœurs des tragédies.

Cette belle composition est tracée sur un magnifique vase trouvé à Ruvo. C'est une *kélébé* (f. 81) à figures rouges, aujourd'hui conservée à

(1) Arat. *ap.* Tzetz. *ad* Hesiod. *Op. et Dies*, p. 23, ed. Gaisford. Cf. *supra*, p. 274, note 4.

(2) Hermogen. *de Meth. Eloq.* 33 et 36, *ap. Rhetores gr.* t. III, p. 439 et 444, ed. Ch. Walz; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* N, p. 938. Cf. Cuper., *Apotheosis Homeri*, p. 77, sqq.

la Pinacothèque de Munich. Au-dessous, on voit un combat de *Lapithes* et de *Centaures*. Une frise, dans laquelle est représentée une course à cheval de cinq éphèbes, règne au-dessus de la peinture des Muses. Enfin, au revers de ces trois tableaux, on voit une scène de mariage, dans laquelle M. Panofka (1) reconnaît les noces de *Jason* et de *Médée*, célébrées dans le palais du roi Alcinoüs; au-dessous est représenté le combat de *Jason* contre le dragon gardien de la toison d'or; et dans la frise, *Vénus* entourée d'*Amours* (2).

PLANCHE LXXXVI A.

Le couvercle de *lécané* (f. 100), reproduit sur la pl. LXXXVI A, fait partie de la belle collection de M. le duc de Blacas (3). Ce vase, de fabrique de Nola, a été soumis à l'action du feu, de sorte que les peintures, autrefois rouges, sont devenues d'un ton gris argenté, comme on le remarque à tous les vases brûlés sur les bûchers des morts. Nous voyons ici sept *Muses*, dont cinq seulement sont désignées par leurs noms. Au premier coup d'œil, on peut être embarrassé pour donner à chaque muse le nom qui lui appartient, parce que les attributs ne semblent pas d'accord avec les noms; mais nous avons déjà fait remarquer cet échange des attributs entre les Muses (4). D'abord se présente ΕΥΤΕΡΠΗ, *Euterpe* qui ne tenant rien dans les mains, se montre la tête ornée d'une sphendoné, et revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. En face d'elle est ΘΑΛΕΙΑ, *Thalie* qui tient une couronne de myrte; elle est vêtue d'une double tunique sans manches. Suit ΚΑΛΛΙΟΠ (η), *Calliope*, portant une cassette; de simples bandelettes se croisent sur ses cheveux; elle porte le même vêtement qu'Euterpe, et présente la cassette à une autre

(1) *Ann. de l'Inst. arch.* t. XX, p. 167 et suiv.

(2) Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, planche XLIV; *Annales de l'Institut archéologique*, t. XX, planche G.

(3) Panofka, *Musée Blacas*, pl. IV.

(4) *Supra*, p. 261.

muse, peut-être *Érato* ou *Terpsichore* qui se retourne vers sa sœur, en écartant les deux bras. Le costume de cette dernière muse ne diffère pas de celui de Calliope; seulement sa tête est ornée d'un diadème. Après, on voit une muse portant dans ses mains un rouleau (1); c'est ΠΟΛV(μ)NIA, *Polymnie*, comme l'indique l'inscription tracée dans le champ de la peinture. Le costume de cette muse est tout à fait semblable à celui de Calliope. La déesse assise sur un siége, sur le dossier duquel elle appuie le bras gauche, est peut-être *Uranie*. La dignité de sa pose, son siége, tout indique dans cette muse une certaine supériorité relative. Uranie rappelle naturellement la Vénus Uranie et par conséquent on ne doit pas être étonné du rang élevé qu'elle occupe ici. Derrière la muse assise est debout ΚΛΕΩ, *Clio* portant les deux flûtes. A ses pieds est une cassette qui renferme sans doute les rouleaux ou volumes. Du reste, le costume d'Uranie ainsi que celui de Clio est tout à fait semblable à celui de Calliope et de Polymnie; ce sont les mêmes bandelettes qui se croisent sur les cheveux, la même tunique talaire finement plissée et le péplus qui la recouvre.

Plusieurs coupes offrent des scènes analogues à celle de notre planche LXXXVI A. Mais ordinairement les femmes qui entrent dans ces compositions ne portent pas des noms de muses. En 1841, nous avons vu chez un marchand d'antiquités à Naples un couvercle de lécané sur lequel étaient représentées sept jeunes filles portant divers instruments et objets de toilette. On y lisait les noms de ΛVΣIΣTPATA, ΔPAKONTIΣ, MHΛITTA, KAΛE, ANTIOΠH, KAΛΛIΣTΩ, MAKPINH. Plusieurs de ces noms étaient assez mal écrits.

Ces sortes de scènes rappellent toujours des cérémonies nuptiales. Ce sont ordinairement de jeunes filles venant au devant de la mariée et lui apportant des présents. C'est dans ce sens que M. Panofka a expliqué avec raison la composition reproduite sur la pl. LXXXVI A (2). Les

(1) On ne doit pas attacher d'importance à cet attribut; il appartient à une restauration moderne.

(2) *Musée Blacas*, p. 17-18.

Muses ne sont en quelque sorte que l'ornement et pour ainsi dire le vêtement de cette idée, qui n'en conserve pas moins son caractère fondamental.

M. Panofka (1) décrit, à cette occasion, une hydrie brûlée (f. 89), de la fabrique de Nola, sur laquelle on voit cinq *Muses*. Trois sont accompagnées de leurs noms : ΚΑΛΛΙΟΠΑ est assise sur un siége et joue de la lyre triangulaire; ΤΕΡΨΙΧΟΡΑ joue de la double flûte (2); ΘΑΛΕΙΑ tient une lyre et une pyxis. Derrière elle est un siége. Une autre Muse relève son péplus, geste familier à Aphrodite ; c'est peut-être *Uranie*. La cinquième Muse porte un calathus.

P. S. Au moment d'achever l'impression de notre texte sur les vases peints qui montrent les *Muses*, nous apprenons de M. le professeur Guillaume Zahn de Berlin que cet artiste distingué possède un vase de Nola (*hydrie*, f. 89, à figures rouges), sur lequel sont représentées les *neuf Muses* accompagnées de leurs noms.

PLANCHE LXXXVII.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXVII est tracée sur une *hydrie* (f. 89) à figures jaunes de fabrique apulienne, qui de la collection de M. Herry a passé dans celle de M. Geelhand de Merxem à Anvers (3).

Au centre est assise sur un rocher peint en blanc, *Diane* vêtue d'un riche costume asiatique, composé d'une tunique courte à manches, d'anaxyrides, d'un petit péplus, le tout rehaussé de broderies et de dessins de toute sorte. Ses pieds sont chaussés d'endromides et sur sa tête est posée une mitre phrygienne avec des fanons de pourpre. De la main droite, la déesse

(1) *L. cit.* p. 18, note 22.

(2) Cf. une épigramme de l'Anthologie, où l'invention des flûtes est attribuée à Terpsichore. *Anthol. gr. Palat.* IX, 504.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. I, pl. LVII, A, n° 1; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst,* II, Taf. XXVII, 294.

tient une épée renfermée dans le fourreau et de la gauche elle s'appuie sur un sceptre; près d'elle est un chien peint en blanc. *Mercure*, reconnaissable au caducée, est placé devant Diane, le pied gauche appuyé sur le rocher sur lequel la déesse est assise. Le messager des dieux est nu; sa chlamyde enveloppe son épaule et son bras gauche; sa tête est ceinte d'une couronne de laurier ou de myrte et son pétase est rejeté derrière ses épaules; ses pieds sont chaussés d'endromides. De la main droite Mercure semble montrer à Diane une déesse placée derrière le rocher qui lui sert de siége, et lui indiquer que c'est à elle que doit être remise l'épée renfermée dans le fourreau. Cette seconde déesse est debout, couronnée d'une tiare et revêtue d'une riche tunique talaire et d'un léger péplus; elle s'appuie de la main gauche sur un sceptre et de la droite fait un geste qui paraît indiquer qu'elle accepte l'épée. Ses bras nus sont ornés de bracelets. Derrière elle est une fleur, à large calice épanoui.

M. Panofka (1) a cru reconnaître dans cette peinture l'*Artémis Astratia* (Ἀστρατεία, *qui renonce à la guerre*). La déesse remet à *Mercure* (2), le messager de la paix, l'épée renfermée dans le fourreau. Dans la seconde déesse, le savant académicien de Berlin reconnaît *Latone*.

D'autres archéologues rattachent cette composition aux scènes du *Jugement de Pâris* et veulent reconnaître dans le personnage assis, qui nous paraît à tous égards être une femme, le fils de Priam (3).

L'explication proposée par M. Panofka nous paraît bien rendre compte de l'action de la déesse. Artémis, nous dit Pausanias (4), reçut le surnom d'Ἀστρατεία chez les habitants de la Laconie, parce que les Amazones ne poussèrent point leur expédition au delà de la ville de Pyrrhichus. Or Artémis paraît, sur la pl. LXXXVII, en costume d'amazone; c'est l'Artémis Taurique et Scythique. Quant à Mercure, on pourrait interpréter son geste, en disant qu'il engage la déesse asiatique à remettre son épée à l'autre déesse debout, qui par son costume annonce également

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. V, p. 259 et suiv.

(2) Paus. III, 25, 2.

(3) Welcker, *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 169 et 185; K. O. Müller, *l. cit.*; Cavedoni, *Bull. arch. Nap.* II, p. 50.

(4) *L. cit.*

une divinité orientale, Cybèle ou Ényo. L'Artémis Amazone est ici comme une hiérodule de la grande déesse. La fleur qui paraît à droite, à l'extrémité du tableau, est l'attribut ou de Junon, ou de Vénus, chez les Grecs. Héra portait l'épithète d'Ἄνθεια à Argos (1), et Aphrodite était honorée sous le même surnom dans l'île de Crète (2). C'était une fleur qui avait rendu Héra féconde, dans les champs Oléniens où elle était devenue mère d'Arès (3). Enfin tout dans l'aspect de la déesse, annonce une divinité asiatique qui réunit en elle le caractère des grandes déesses de la Grèce. Remarquons de plus l'ornement singulier qui paraît au-dessous de la ceinture, sur la tunique brodée de la déesse. Selon les conjectures ingénieuses de Falconet (4), le *type* de la Mère des Dieux sur la célèbre pierre de Pessinunte n'était autre chose qu'un signe semblable, imprimé par un jeu de la nature sur la surface de cette pierre (5). Le surnom de *Genetrix* ou *Genitrix* appartient aussi bien à Cybèle (6) qu'à Aphrodite (7), et l'on a souvent remarqué la disposition caractéristique de la draperie autour des reins, et le nœud que cette draperie forme à la même place dans les statues de la Vénus Genitrix et de la Vénus Victrix (8).

(1) Paus. II, 22, 1.

(2) Hesych. *sub verbo*.

(3) Ovid. *Fast*. V, 251, sqq. Voyez un mémoire de M. Adrien de Longpérier sur la Junon Anthéa dans le XX[e] vol. de la *Société des Antiquaires de France*. Ce savant a fait remarquer que, sur un précieux vase conservé au Musée du Louvre (*aryballus*, f. 41, à figures jaunes), qui montre le jugement de Pâris, *Vénus* et *Minerve* sont debout, tandis que *Junon* est assise sur une fleur. Ce vase a été publié par M. Raoul Rochette dans ses *Monuments inédits*, pl. XLIX, 2. Dans les religions de l'Asie, on trouve aussi l'idée du dieu naissant indiquée par une fleur. Atys ou Athis, dans le sens de fleur, se trouve désigné par Fulgence (*Mythol*. III, 5) d'après Sosiclès, dans son livre : Περὶ θεολογουμένων. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 14, note 10.

(4) *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXIII, p. 222 et suiv.

(5) Cf. le bétyle figuré sur les médailles de Synnada de Phrygie. Mionnet, IV, p. 367, n[os] 979 et suiv.

(6) Ovid. *Metam*. XIV, 536; Virg. *Æn*. IX, 117; X, 234.

(7) Serv. *ad* Virg. *Æn*. I, 720; Sueton. *in Jul. Cæsare*, 61, 78, 84; Macrob. *Saturn*. I, 12.

(8) Cf. Félix Lajard, *Recherches sur le culte de Vénus*, p. 171 et 197.

PLANCHE LXXXVIII.

La pl. LXXXVIII montre les peintures d'un *aryballus* (f. 41) à figures jaunes, autrefois de la collection Durand (1), aujourd'hui conservé au Cabinet des médailles de Paris. Au centre paraît *Apollon* assis sur un trône; le dieu est revêtu d'un riche costume asiatique, consistant en une tunique talaire brodée, à manches, et d'un ample péplus, qui enveloppe ses jambes; sa tête est coiffée de la mitre phrygienne; ses pieds reposent sur un hypopodium ; dans ses mains est le *trigonum*. Autour d'Apollon se pressent sept femmes et deux Amours. Parmi ces femmes, on distingue *Diane*, vêtue d'un costume d'amazone, assise à droite, à quelque distance de son frère. La déesse est vêtue d'une tunique courte, à manches, richement brodée et d'un petit péplus; des endromides chaussent ses pieds ; dans sa main droite sont deux javelots; un bonnet phrygien couvre sa tête. Une fleur à large calice épanoui, sort de terre aux pieds de la déesse. Entre Apollon et Diane, on voit une femme debout, vue de face et revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; dans ses mains sont deux phiales posées l'une sur l'autre et une bandelette. Des cinq autres femmes, qui ne semblent être que de simples acolythes, l'une à droite, paraît s'entretenir avec Diane. Sur un plan plus élevé paraît une autre femme assise, portant une ciste ou cassette et détournant la tête vers la gauche comme pour regarder Apollon. A gauche est un groupe composé d'une nymphe assise sur un rocher et tenant à la main un miroir, et d'une autre femme debout qui s'appuie contre un labre; celle-ci tient un éventail et une bandelette. Au-dessus, en regard de la femme portant une ciste, on voit une nymphe assise qui tient une couronne et une phiale. Enfin au centre, au-dessus d'Apollon, paraissent deux Amours hermaphrodites, l'un apporte en volant une bandelette, l'autre assis tient une phiale; entre les deux Amours est un thymiatérion.

(1) *Cat.* n° 16. Cf. le recueil de Gargiulo, tav. 115; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CLXX.

M. Panofka (1) a rapproché le groupe principal de ce tableau, composé de la femme debout entre Apollon et Diane assis, de la peinture reproduite sur la planche précédente de notre recueil. Ce savant fait observer que la Diane en repos, revêtue d'une tunique étoilée et avec la fleur appelée Ἀστὴρ à côté d'elle, peut recevoir le titre d'Ἀστρατεία. L'Apollon en costume asiatique ne serait par conséquent autre que l'*Apollon Amazonius,* associé à Pyrrhichus en Laconie à la déesse surnommée Ἀστρατεία (2). « On voit dans le pays, dit Pausanias, deux « temples, celui d'*Artémis* surnommée *Astratia*, parce que les Ama« zones ne poussèrent pas au delà leur expédition, et celui d'*Apollon* « *Amazonius.* Les deux statues en bois sont, dit-on, des dons votifs « des femmes qui habitent les bords du Thermodon. »

Quoi qu'il en soit de cette explication, nous avons dans une autre occasion (3) cru devoir attribuer le nom d'*Omphale* à la femme debout placée entre Apollon et Diane. Ce nom rappelle les traditions lydiennes sur l'arrivée d'Apollon en Asie ; ici au lieu d'arriver à la cour de Midas où il rencontre Marsyas, les satyres et les Amazones, le dieu est figuré près d'Omphale, la reine de Lydie, la femme de Midas (4), dans le cortége de laquelle figurent aussi les Amazones. Le dieu est vêtu d'habits efféminés qui annoncent la mollesse asiatique, ce qui rappelle le passage d'Hérodote (5) racontant que les Scythes, après avoir pillé le temple de Vénus à Ascalon, furent affligés d'une maladie que l'historien appelle θήλεια νοῦσος. Or, Wesseling (6) a fait voir que ces mots θήλεια νοῦσος indiquent la mollesse prodigieuse de certains Scythes qui, de retour dans leur pays, devinrent tellement efféminés qu'ils se vêtirent d'habits de femmes et ne se livrèrent plus qu'aux travaux de l'aiguille. On connaît l'histoire d'Hercule à la cour de

(1) *Annales de l'Inst. arch.*, t. V, p. 255 et suiv. Cf. *Mon. inéd.* I, pl. LVII, A, n° 2.

(2) Paus. II, 25, 2.

(3) *Cat. Durand,* n° 16.

(4) Clearch. *ap.* Athen. XII, p. 516, B.

(5) I, 105.

(6) *Ad* Herodot. *l. cit.*

la reine de Lydie, vêtu en femme et s'occupant à filer au milieu des femmes de la reine (1).

Si le nom que nous avons attribué au personnage placé entre Apollon et Diane est exact, l'intention de l'artiste n'aura pas été seulement de donner une variante du mythe de l'arrivée du dieu de la musique en Phrygie, en rattachant cette tradition, d'une part, aux expéditions des Amazones (les peuples hyperboréens ayant été souvent caractérisés par des femmes armées, à cause de la présence des femmes dans les expéditions des nomades de la race Japétique), et de l'autre, au souvenir de l'amollissement de ces rudes natures causé par l'impression du luxe de l'Asie, ce qui fut une cause de *pacification* et par conséquent de reconnaissance religieuse pour les peuples ravagés par les invasions; le peintre aura voulu aussi faire remonter jusqu'à l'Asie, où dès l'origine le culte d'Apollon avait eu tant d'éclat, la religion de Delphes, si prééminente aux yeux des Grecs. *Omphale*, retirée dans son gynécée qu'elle ne quitte jamais, suivant l'usage des souverains de l'Asie, et y attirant, y énervant par une réception splendide les hôtes les plus illustres, n'est pas sans rapports avec la Pythie, assise à côté de l'*Omphalos*, vers laquelle accourent de toutes parts les rois, les héros et les peuples.

Il ne faut pas non plus oublier que les femmes qui entourent Apollon dans cette peinture, sont au nombre de *sept*, qui est celui des Muses dans quelques-unes des traditions les plus consacrées (2). Les peintres de vases se sont complu à dissimuler la présence des Muses sous la diversité d'attributs étrangers qu'ils leur ont prêtés. Nous en avons donné dans cet ouvrage un grand nombre d'exemples.

M. Welcker (3) a cru voir dans le tableau de la pl. LXXXVIII, *Pâris* et *OEnone*. Le savant archéologue de Bonn reconnaît Pâris dans le personnage que nous regardons comme Diane, et il donne le nom d'OEnone à notre Apollon en costume asiatique. Cette interprétation

(1) Comme Midas dans le récit de Cléarque *ap.* Athen. *l. cit.*

(2) Voyez *supra*, p. 251, 252, 274.

(3) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XVII, p. 184.

repose évidemment sur une base erronée; la confrontation souvent répétée que nous avons eu occasion de faire des vases peints offrant des personnages vêtus d'une manière analogue, nous a fait adopter sans aucune hésitation les noms que nous proposons ici. Pour nous, le personnage coiffé de la mitre phrygienne de la pl. LXXXVII est une femme, aussi bien que la figure assise par terre dans la pl. LXXXVIII est également une femme, et quant au personnage qui joue du trigonum, nous y reconnaissons sans plus d'hésitation un personnage mâle. Nous n'avons pas besoin d'insister sur ce point, bien que nous soyons obligés de convenir que dans certaines peintures, comme par exemple celle de notre pl. LXXXVIII, B, on peut hésiter sur le sexe du personnage revêtu d'habillements orientaux.

PLANCHE LXXXVIII, A.

La peinture reproduite sur notre pl. LXXXVIII, A, fait la décoration d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée du Louvre, publié avant nous dans le recueil de Millin (1). Le dieu assis sur un large cube de pierre est facile à reconnaître; c'est *Apollon* tenant une phiale et une longue tige de laurier, la tête ceinte d'une couronne de feuilles du même arbre. Un manteau enveloppe la partie inférieure de son corps, en laissant nu tout le buste. Devant le dieu est debout une femme, *Diane* ou une *Amazone*, vêtue d'une riche tunique courte sur laquelle se croisent des bandes qui sont en harmonie avec une ceinture pareille; un péplus rattaché au moyen d'une large fibule couvre ses épaules; sur sa tête est une mitre phrygienne à crête dentelée, de laquelle descendent des fanons; ses bras et ses jambes sont nus et dans sa main gauche est une lance.

(1) *Vases peints*, I, pl. XLVI.

Derrière Apollon est un second groupe composé de deux éphèbes. Dans l'un de ces éphèbes il est facile de reconnaître *Mercure* au pétase et au caducée. Le dieu est nu, à l'exception d'une chlamyde qui, attachée au moyen d'une fibule, recouvre ses épaules et retombe par derrière. Quant au second éphèbe, il est également nu et aucun attribut particulier ne le distingue; il retient d'une main sa chlamyde qui glisse de dessus ses épaules, et de l'autre il s'appuie sur un javelot.

Lors de l'invasion de l'Attique par les Amazones, les Athéniens furent vivement pressés; ils eurent même le dessous dans plusieurs rencontres (1). Thésée invoqua Apollon Patroüs, le protecteur d'Athènes, et lui offrit un sacrifice (2). Il y a même des auteurs qui prétendent que, d'après l'oracle d'Apollon, il immola l'Amazone Antiope qu'il avait épousée (3). Les Amazones furent défaites dans le mois nommé Boédromion et les Athéniens célébraient des fêtes nommées *Boédromia* pour rappeler cette victoire (4). Stackelberg (5) suppose que les Amazones s'étaient emparées du sanctuaire d'Apollon et que les Athéniens les en chassèrent, mais cette conjecture, quelque ingénieuse qu'elle soit, comme le fait observer M. Ph. Lebas (6), ne s'appuie sur aucun texte. Seulement dans la frise de Phigalie (7) on voit une Amazone assise sur un autel, probablement celui sur lequel Thésée a sacrifié au moment de la bataille; un Athénien vient l'en arracher en l'entraînant par les cheveux. Une scène analogue est retracée sur un vase inédit du Musée du Louvre (*amphore apulienne*, f. 69, à figures rouges). On y voit quatre

(1) Plutarch. *in Thes.* 27.

(2) Plutarch. *l. cit.*; Macrob. *Saturn.* I, 17. Dans le texte de Plutarque, il faut substituer le mot Φοίϐῳ à celui de Φόϐῳ que Reiske avait rétabli, d'après l'autorité de quelques manuscrits. Voyez Ph. Lebas, *Monuments d'antiquité figurée recueillis en Grèce par la commission de Morée,* p. 32, note 126. Cf. *Expédition scientifique de Morée*, t. II, p. 19.

(3) Hygin. *Fab.* 241; Senec. *Hippolyt.* 225, sqq.; Ovid. *Heroïd.* IV, 118, sqq.

(4) Plutarch. *in Thes.* 27.

(5) *Der Apollo Tempel zu Bassæ in Arcadien*, S. 63.

(6) *Monuments d'antiquité figurée recueillis en Grèce par la commission de Morée*, p. 35, et dans l'ouvrage : *Expédition scientifique de Morée,* t. II, p. 19.

(7) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. XV, 3.

Amazones réfugiées autour de l'autel et du simulacre d'Apollon ; une d'elles appuyée à genoux sur l'autel est saisie par un Athénien, probablement Thésée lui-même, qui lui plonge son épée dans le sein, tandis que derrière le héros on voit arriver la Victoire qui s'approche en volant pour le couronner. Devons-nous voir ici la mort d'Antiope immolée par Thésée pour obéir à l'oracle, ou seulement une scène de la guerre d'invasion des Amazones? D'après une autre tradition, ce fut Antiope ou Hippolyte qui servit d'intermédiaire pour conclure la paix entre les Athéniens et les femmes guerrières des bords du Thermodon, ses compagnes (1).

La peinture que nous avons sous les yeux nous semble retracer ce dernier fait. *Apollon Patroüs* assis sur l'autel, caractérise la localité ; c'est ce dieu que Thésée a invoqué avant le combat ; c'est dans son sanctuaire qu'une troupe d'Amazones s'est réfugiée pour implorer la clémence des vainqueurs ; la femme debout, revêtue d'un costume asiatique, est la *reine des Amazones* ; *Hermès*, le messager de la paix, placé derrière Apollon, s'avance vers *Thésée* pour lui apporter les propositions des Amazones vaincues.

Le revers de l'*oxybaphon* reproduit sur la pl. LXXXVIII, A, montre trois éphèbes drapés.

PLANCHE LXXXVIII, B.

La peinture reproduite sur la pl. LXXXVIII, B, d'après un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges conservé au Musée du Louvre, a déjà été publiée avant nous dans le recueil de Dubois Maisonneuve (2). Nous voyons ici une femme assise sur un rocher escarpé ; elle est vêtue

(1) Clidemus *ap.* Plutarch. *in Thes.* 27.

(2) *Introduction à l'étude des vases peints,* pl. LXXX, 2.

d'une tunique talaire et d'un ample péplus qui recouvre entièrement la partie inférieure du corps; ses pieds sont chaussés, ses cheveux descendent négligemment en longues tresses sur ses épaules. De la main droite, cette jeune femme tient un flabellum et de la gauche elle soulève le couvercle d'une grande cassette, posée devant elle sur le rocher. A droite, entre une colonne d'ordre dorique et le rocher, est debout un personnage, dont le sexe est difficile à déterminer. Ce personnage est coiffé d'une mitre phrygienne; il est vêtu d'une tunique courte serrée par une ceinture, les bras et les jambes nus depuis le genou jusqu'à l'endroit où montent les endromides qui couvrent ses pieds. De la main droite, ce personnage s'appuie sur un javelot dont la partie inférieure passe devant le rocher. Dans le champ de ce tableau, on voit une sphèra au-dessus de la cassette placée sur le rocher et un peu plus à droite, un édifice d'ordre dorique, dans lequel il est impossible de méconnaître un temple.

La femme assise sur le rocher nous paraît être *Pandore, la déesse qui donne tout;* on sait que Pandore est un surnom de la Terre (1). Le rocher sur lequel elle est assise serait l'Acropole d'Athènes; la boîte remplie d'or indiquerait la richesse des Athéniens; le temple d'ordre dorique qui paraît dans le fond, serait le Parthénon, ce somptueux édifice élevé par Périclès en l'honneur de la vierge protectrice d'Athènes; la sphèra, symbole de la Fortune (2), ferait allusion à la Fortune d'Athènes : enfin la colonne, indiquerait le tombeau d'OEdipe, que Sophocle (3) appelle la défense, le boulevard d'Athènes. Quant au personnage en costume oriental, on peut y reconnaître, soit une *Amazone,* soit l'*Artémis Scythique* qui apporte l'or des contrées hyperboréennes à Athènes. L'ambiguïté de sexe est le caractère propre des Amazones et à cet égard il existe un passage curieux de Palèphate (4), qui dit que les Amazones

(1) Voy. notre premier volume, p. 91 et 168.

(2) Ovid. *Epist. ex Ponto*, II, 3, 56; Plutarch. *de Fort. Rom.* t. VII, p. 261, ed. Reiske.

(3) *OEdip. Col.* 1524-25.
ὥς σοι πρὸ πολλῶν ἀσπίδων, ἀλκὴν ὅδε,
δορός τ' ἐπακτοῦ, γειτόνων ἀεὶ τιθῇ.
Cf. *ibid.* 92.

(4) *Incred.* XXXIII.

étaient non des femmes, mais des guerriers barbares vêtus de tuniques talaires comme les femmes de Thrace et coiffés de mitres qui cachaient leurs cheveux ; ce costume et le soin qu'ils prenaient de se raser la barbe leur donnaient l'apparence de femmes.

On sait que la naissance de Pandore était représentée sur la base de la statue de Minerve dans le Parthénon (1) ; Pandore était le nom d'une des filles d'Érechthée qui furent immolées pour le salut d'Athènes (2) ; son nom a du rapport avec celui d'une des filles de Cécrops, *Pandrosos* (3). Il y a dans l'histoire de ces dernières, de même que dans les cérémonies du culte de Minerve au Parthénon, des circonstances qui attestent l'existence de symboles sacrés, ἱερὰ, qu'on gardait mystérieusement (4). Il paraît donc naturel qu'on ait voulu représenter la Fortune d'Athènes sous les traits d'une nymphe aux cheveux épars, comme la Terre, qu'on voyait ainsi représentée sur l'Acropole (5), et ouvrant une ciste avec la curiosité particulière aux filles de Cécrops. Le commerce des Athéniens dans la mer Noire (commerce par suite duquel s'était établi l'usage de confier la garde de la ville à des soldats scythes (6), avait été pour la cité de Cécrops une source de richesses. Tel est le point de vue sous lequel le sujet de notre vase s'explique le plus commodément (7).

Le revers de l'oxybaphon de notre pl. LXXXVIII, B, montre deux hommes drapés.

(1) Paus. I, 24, 7.

(2) Suid. *v.* Παρθένοι.

(3) Apollod. III, 14, 2 ; Paus. I, 2, 5.

(4) Paus. I, 18, 2 ; Apollod. III, 14, 6 ; Hygin. *Fab.* 166 et *Astron.* II, 13 ; Antigon. Caryst. *Hist. mirab.* XII ; Paus. I, 27, 4 ; Hesych. et Mœris, *v.* Ἐῤῥηφόροι ; Hesych., *v.* Ἀῤῥηφορία ; Suid. et Harpocrat., *v.* Ἀῤῥηφορεῖν ; Etym. M. *v. v.* Ἀῤῥηφόροι et Ἀῤῥηφορεῖν.

(5) Paus. I, 24, 3. Voyez la statue de Gæa représentée à genoux dans les *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XLIV, A et B, et l'explication que l'un de nous en a donnée dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. IV, p. 60 et suiv.

(6) Schol. ad Aristophan. *Acharn.* 54. Cf. *supra*, p. 199. — Si on préférait voir un homme dans le personnage que nous désignons sous le nom de *Diane* ou d'*Amazone*, on devrait y reconnaître un *Scythe*.

(7) Dubois Maisonneuve (p. 40) voit dans le sujet de la pl. LXXXVIII, B, *Pâris et OEnone* sur le mont Ida.

PLANCHE LXXXIX.

Nous avons déjà, dans le premier volume de ce recueil (1), publié un charmant petit vase athénien, sur lequel on voit une Victoire dans un quadrige accompagnée des personnifications des richesses, Πλοῦτος et de l'or, Χρυσός. Tous les personnages qui entrent dans cette composition sont représentés sous des formes enfantines.

Ici nous voyons une scène du même genre tracée sur une petite *œnochoé* (f. 14), de fabrique athénienne à figures rouges de la collection Skene. Un petit garçon nu, n'ayant que la chlamyde sur ses épaules, dans le costume d'Apollon, tient une grande lyre de la main gauche, et étend la droite au-dessus d'une trapèze chargée de vases et de gâteaux. De l'autre côté de la trapèze se présente une petite fille revêtue d'une riche tunique, les cheveux relevés sur la tête et tenant sur la main gauche une large scaphé couverte d'un gâteau qu'elle semble présenter au petit garçon, absolument comme l'Artémis hiérodule qui figure si souvent près d'Apollon. Un troisième personnage complète cette gracieuse petite composition; c'est un jeune garçon entièrement nu, couronné de lauriers, qui traîne derrière lui un petit char, véritable jouet d'enfant, et tient de la main droite une œnochoé.

Nous croyons que ce petit vase représente une Victoire pythique, sous une forme enfantine.

Sous ce point de vue, la petite fille qui présente l'offrande à Apollon est Τύχη, la *Fortune*, et le jeune garçon qui la suit doit recevoir le nom de l'*Or*, Χρυσός. On se rappelle que la jeune fille qui représente l'or sur le vase reproduit dans notre premier volume, pl. XCVII porte de même une œnochoé de forme ramassée : *Chrysos* se retrouve sous les traits d'un jeune garçon sur une médaille de Pautalia de Thrace (2).

(1) Pl. XCVII.

(2) Mionnet, Suppl. II, p. 388, n° 1108.

Tous les neuf ans, dit Plutarque (1), les habitants de Delphes célèbrent une fête qu'ils nomment Σεπτήριον. Cette fête a pour objet de figurer par une représentation mimique la lutte d'Apollon contre le dragon; on représente la fuite de ce dieu dans la vallée de Tempé, parce que, d'après les uns, après le meurtre de Python, Apollon fut obligé de se faire purifier; d'autres disent que cette fuite a pour objet de représenter la poursuite du monstre qui, après avoir été blessé s'était enfui par la voie Sacrée. Dans un autre endroit, le même écrivain (2) nous fait connaître que c'était un jeune garçon qui figurait le dieu et qui venait mettre le feu à la cabane de feuillage dressée dans le vestibule du temple. Cette cabane représentait la caverne du dragon, et après y avoir mis le feu, et avoir renversé une table chargée d'offrandes, le jeune garçon s'enfuyait dans la vallée de Tempé, où il était soumis aux rites établis pour les expiations.

C'était donc un jeune garçon qui, dans la fête nommée Septérion, remplissait le rôle d'Apollon luttant avec le serpent, et on sait que les luttes de musique et de poésie qui avaient lieu aux jeux pythiques avaient toujours pour objet de célébrer le combat d'Apollon contre le serpent Python (3).

Quant au petit char que traîne le second petit garçon de notre tableau, il fait sans doute allusion aux courses de chars dans les jeux pythiques. Le char est d'ailleurs en général un emblème de victoire. On voit un petit chariot à peu près semblable près d'un enfant dans une peinture de vase publiée par M. Gerhard (4).

(1) *Quæst. gr.*, t. VII, p. 176, ed. Reiske.

(2) Plutarch. *de Defect. Orac.*, t. VII, p. 646, ed. Reiske. Cf. *Mémoires de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres*, t. III, p. 163.

(3) Pollux, *Onomast.* IV, 10, 84; Strab. IX, p. 421.

(4) *Apulische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin,* Taf. XIV. Cf. *Berlin's ant. Bildw.* n° 1024.

PLANCHE XC.

La peinture inédite gravée sur la pl. XC décore une *amphore panathénaïque* (f. 68) à figures rouges, qui de la collection du prince de Canino a passé dans celle de M. le comte Léon de Laborde. Nous voyons ici *Artémis* reconnaissable à son arc et à son carquois. La déesse est vêtue d'une double tunique richement brodée et d'un petit péplus. Sa tête est ceinte d'une large bandelette qui forme diadème; à ses oreilles sont attachés des pendants; à ses bras on voit des cercles de métal; ses pieds sont nus. De la main gauche tendue en avant, Artémis tient l'arc, tandis que de la droite elle s'apprête à prendre une flèche dans son carquois. Ses traits respirent la colère et l'indignation. La déesse marche rapidement à la poursuite d'une jeune femme qui porte un enfant dans ses bras et qui tout en fuyant se retourne vers la divinité qui la persécute. Cette jeune femme semble, par le geste de sa main droite, ouverte et tendue vers Diane, implorer sa pitié, tandis que dans sa physionomie on lit l'étonnement et même la colère. Le costume de cette femme est riche, quoique plus simple que celui de Diane. Il consiste en une tunique talaire et un léger péplus; ses cheveux sont maintenus par une large bandelette. Quant à l'enfant qu'elle porte, sa coiffure doit le faire reconnaître pour une petite fille; en effet, on distingue toujours par cette espèce de cécryphale ou de bonnet les petites filles des jeunes garçons, qui ont ordinairement la tête nue (1). Cette enfant est vêtue d'une tunique talaire brodée, et enveloppée tout entière dans une ample draperie qui cache ses bras et ne laisse à découvert que sa tête et ses pieds.

Chez les Athéniens, les jeunes femmes, après leurs couches, étaient obligées de venir consacrer leurs vêtements à l'Artémis Χιτώνη, pour

(1) Voy. Panofka, *Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 397.

apaiser la déesse vierge (1). Nous avons déjà vu dans le premier volume de ce recueil (2), Minerve, l'acrostolium à la main, poursuivant d'un air menaçant une jeune fille; nous avons rappelé dans cette occasion le culte de l'Artémis Brauronia ou Χιτώνη et l'usage où étaient les jeunes Athéniennes de consacrer leurs cheveux à Minerve, au moment de se marier et en expiation de l'offense que par cet acte elles faisaient à la déesse vierge (3). Plus tard, nous avons reconnu Artémis menaçant de ses traits une jeune Athénienne qui, debout devant la divinité, dans une pose craintive et respectueuse, se présente un flambeau à la main (4), et nous avons fait remarquer les rapports qui existent entre cette scène et celle de notre pl. XC. Nous avons rappelé la cérémonie de l'Άρκτεία, par laquelle les petites filles de l'âge de cinq et de dix ans étaient consacrées à la sœur d'Apollon. Cette cérémonie se lie d'une manière remarquable avec le mythe de Callisto, changée en ourse pour avoir méconnu les lois de la chasteté (5).

Le temple d'Artémis, surnommée Triclaria, était desservi par une jeune vierge qui remplissait les fonctions sacerdotales jusqu'au moment où elle s'engageait dans les liens du mariage. On raconte, dit Pausanias (6), que « Comætho, jeune fille d'une grande beauté, étant prêtresse, « Mélanippus qui surpassait par les avantages de la figure et par d'autres « qualités tous les jeunes gens de son âge, devint amoureux d'elle. Comme « la jeune fille n'était pas insensible à son amour, il la demanda en ma- « riage à son père..... Non-seulement Mélanippus éprouva un refus « de la part du père de Comætho, mais aussi il rencontra de l'opposition « à son mariage chez ses propres parents..... Mélanippus et Comætho « satisfirent leur passion dans le temple même de Diane, où ils conti-

(1) Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Jovem*, 77. Voyez surtout Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 256 et suiv., et le premier volume de notre ouvrage, p. 53 et 246.

(2) Pl. LXXV.

(3) T. I, p. 246 et note 4.

(4) Voy. la pl. XVIII de ce volume et *supra*, p. 46.

(5) Eratosthen. *Catasterism.* I; Hygin. *Fab.* 177; *Astron.* II, 1; Apollod. III, 8, 2; Ovid. *Metam.* II, 405 sqq.; Paus. I, 25, 1; VIII, 3, 3.

(6) VII, 19, 2.

« nuaient de résider comme dans leur chambre nuptiale. La colère « d'Artémis contre les habitants de la contrée se manifesta bientôt par « la stérilité de la terre, par des maladies particulières et qui étaient « suivies de morts beaucoup plus fréquentes qu'auparavant. Les habi« tants s'étant adressés à l'oracle de Delphes, la Pythie fit connaître le « crime de Mélanippus et de Comætho; elle ordonna de les sacrifier tous « deux à Artémis, et d'immoler tous les ans en l'honneur de la déesse « un jeune garçon et une jeune fille, les plus remarquables par leur « beauté. »

Les circonstances qui firent cesser ces sacrifices sont étrangères à notre sujet; mais il faut remarquer la similitude du mythe de Comætho et de Mélanippus avec celui d'Hippomène et d'Atalante changés en lions pour avoir profané dans leurs transports la sainteté du temple ou du bois sacré de Cybèle (1).

Les mythes que nous venons de rappeler nous montrent tous une déesse irritée contre des amants qui ont violé le respect dû aux lieux sacrés. Nous pourrions donc donner le nom de Comætho à la jeune femme qui, emportant dans ses bras son enfant, fuit devant Diane; nous pourrions aussi y reconnaître Callisto, la mère d'Arcas; mais, comme nous en avons déjà fait la remarque, l'enfant que porte la jeune femme de notre peinture doit être considéré comme une petite fille. Et, quant à Comætho, rien dans le mythe, tel qu'il est raconté par Pausanias, n'indique que Diane exigea le sacrifice de la mère et de l'enfant; il n'est question dans ce mythe que du sacrifice des deux amants. Pour trouver par conséquent un nom propre qui convienne à la mère emportant son enfant, afin de se soustraire avec lui à la colère de la déesse, il faut recourir à d'autres traditions.

Léda était la mère des Dioscures et d'Hélène. On pourrait recon-

(1) Apollod. III, 9, 2; Ovid. *Metam.* X, 686-704; Hygin. *Fab.* 185; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 113. Apollodore et Hygin nomment, au lieu de Cybèle Vénus, et au lieu du temple de la Mère des Dieux le temple de Jupiter. Apollodore donne à l'amant d'Atalante le nom de Ménalion. Euripide (*Helen.* 386), dit que Callisto fut changée en *lionne, λέαινα*. Cf. *supra*, p. 85.

naître ici la fille de Tyndare portant Hélène enfant. D'ailleurs Léda n'est qu'une forme de Latone, la mère d'Apollon et de Diane (1). Léda aussi se confond avec Némésis, que quelques mythographes nous représentent comme la mère d'Hélène (2). Dans d'autres traditions, Iphigénie est fille de Thésée et d'Hélène (3).

Nous nous arrêtons ici; ou bien c'est *Némésis* portant *Hélène* que nous avons sous les yeux, ou bien c'est *Hélène* elle-même portant *Iphigénie*. L'antagonisme d'Artémis et d'Hélène est le même que celui des deux Minerves (4). Hélène se confond avec Phœbé ou Séléné, une des formes de la déesse que les Grecs adoraient sous le nom d'Artémis. Iphigénie elle-même, nommée aussi Iphianassa (5), n'est pas différente de l'Artémis Brauronia (6), en l'honneur de laquelle on célébrait la fête appelée Ἀρκτεία (7), et l'on sait que lors du sacrifice d'Iphigénie en Aulide, la déesse enleva la fille d'Agamemnon pour la transporter en Tauride, et lui substitua une biche, une ourse, un veau ou une génisse, ou la changea en un de ces animaux pour la soustraire au sacrifice; la version la plus connue est la substitution de la biche à la fille d'Agamemnon. A ces transformations subies par Iphigénie, quelques mythographes ajoutent sa métamorphose en une vieille femme (8).

(1) Schwenck, *Etym. myth. Andeutungen*, S. 192. Cf. Uschold, *Geschichte des Trojanischen Krieges*, S. 121.

(2) Paus. I, 33, 7; Athen. VIII, p. 334, C; Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Dianam*, 232.

(3) Antonin. Lib. *Metam.* XXVII; Paus. II, 22, 7; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 103, 183, 851.

(4) Voyez le premier volume de cet ouvrage, p. 296 et suiv.

(5) Schol. *ad* Euripid. *Orest.* 23 et 647. Homère (*Iliad.* I, 145 et 287) nomme les trois filles d'Agamemnon Chrysothémis, Laodicé et Iphianassa.

(6) Paus. I, 43, 1. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 381, folg. Voyez aussi le premier volume de notre recueil, p. 262. Artémis surnommée Iphigénie était adorée à Hermione dans l'Argolide. Paus. II, 35, 2.

(7) Cf. *supra*, p. 46.

(8) Etym. M. *v.* Ταυροπόλον; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 183; Eudocia, p. 241, ed. Villoison; Nonn. Συναγωγὴ καὶ ἐξήγησις ἱστοριῶν, c. VII, p. 132, ed. R. Montag. Eton, 1610; Antonin. Lib. *Metam.* XXVII; Plutarch. *Parall.* t. VII, p. 230, ed. Reiske; Ovid. *Metam.* XII, 31 sqq.; Hygin. *Fab.* 98, 261. Cf. *supra*, p. 26. — Nous reviendrons sur la substitution de la biche à la vierge, dans le commentaire de la pl. XCII.

Iphianassa est aussi le nom de la femme d'Endymion (1) et se confond par conséquent avec Séléné ou la Lune. Or, dans quelques traditions, Séléné est la femme de Jupiter (2), qui, à Sparte, était honoré sous l'épithète d'Agamemnon (3). Le roi de Mycènes, le père d'Iphigénie, n'était donc, dans le langage religieux, qu'une forme héroïque du souverain des dieux, comme Hélène est elle-même une forme héroïque de la déesse Séléné.

La lutte des deux Minerves, comme la lutte des deux Dianes, est analogue à toutes les luttes mythologiques où l'antagonisme se résume à la fin en une seule personnification.

PLANCHE XCI.

La peinture de notre pl. XCI est tracée au revers de l'*amphore panathénaïque* (f. 68), de la collection de M. le comte Léon de Laborde, gravée sur la planche précédente.

Nous voyons ici une femme assise sur un siége : ses vêtements sont très-simples ainsi que sa coiffure; de la main gauche elle tient un vase à boire et de la droite ouverte et levée, elle fait un geste de surprise, sentiment qui se trouve également exprimé dans ses traits. Un grand vase de la forme de la *Kélébé* (f. 81), mais sans pied et dont l'extrémité inférieure est soutenue par une espèce de support en maçonnerie, est posé devant cette femme. Un éphèbe, appuyé sur un bâton de voyage et vêtu d'un simple manteau, semble arriver chez cette femme; sa tête est ceinte d'une bandelette ayant sur le devant un petit ornement probablement métallique en forme de pointe; de la main droite, étendue vers la femme, il semble lui annoncer quelque nouvelle.

(1) Apollod. I, 7, 6. Pausanias (V, 1, 2) donne à la femme d'Endymion le nom d'*Astérodia*.

(2) Homer. *Hymn. in Lunam*, 14.

(3) Lycophr. *Cassandr*. 335 et *ibi* Schol.; Eustath. *ad* Homer. *Iliad*. B, p. 168; Clem. Alex. *Protrept*. p. 32, ed. Potter.

Si nous ne nous trompons, nous avons ici sous les yeux, *Apollon* lui-même en habit de voyage, qui arrive dans la Chersonèse auprès des filles de Staphylus. Ce dernier avait trois filles nommées Molpadia, Rhœo et Parthénos. Rhœo ayant été séduite par Apollon fut enfermée, par ordre de son père, dans un coffre et jetée dans les flots qui la portèrent à Délos, où étant abordée elle mit au monde Anius. Ses sœurs, gardant le vin nouveau de leur père, accablées de sommeil, s'endormirent; pendant ce temps des porcs étant survenus brisèrent le vase qui contenait le vin, de sorte qu'il fut répandu jusqu'à la dernière goutte; les deux jeunes filles, à leur réveil, craignant la colère de leur père, se jetèrent du haut d'un rocher dans la mer. Apollon en eut pitié et les transporta dans la Chersonèse, où Molpadia reçut les honneurs divins sous le nom d'Hémithéa (1).

Dans les nombreuses peintures de vases, où l'on avait reconnu précédemment Achille se lançant tout armé à la poursuite d'Hémithéa, sous les murs de Ténédos (2), la jeune fille laisse ordinairement tomber l'hydrie qu'elle portait et l'eau s'en échappe en abondance; mais dans

(1) Diodor. Sicul. V, 62; Parthen. *Erotica,* I. Cf. le 1er volume de ce recueil, p. 283.

(2) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 232; Tzetz. *Homerica ἐν συντόμῳ, ad τὰ πρὸ Ὁμήρου*, 84. Cf. Schol. *ad* Homer. *Iliad.* A, 38; Plutarch. *Quæst. gr.* t. VII, p. 191, ed. Reiske; Paus. X, 14, 2. Plutarque ne cite pas le nom de la sœur de Tennès; quelques auteurs la nomment *Leucothéa.* Cf. *Cat. Durand,* n° 65; *Cat. étrusque,* nos 75 et 122; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* t. VII, p. 278 et suiv.; Otto Jahn, *Telephos und Troïlos*, S. 77 folg. On a cru que le fameux *vase François* (*Mon. inéd. de* l'*Inst. arch.*, t. IV, pl. LIV-LVIII) renversait définitivement l'explication d'Hémithéa poursuivie par Achille, et qu'au lieu de la sœur de Tennès, il fallait reconnaître *Polyxène*, à cause du nom tracé près de la jeune fille sur le vase François. Voyez Em. Braun, *Ann. de* l'*Inst. arch.*, t. XX, p. 325 et suiv. M. Éd. Gerhard a examiné avec tout le soin possible les nombreuses peintures dans lesquelles on voit *un héros se précipitant sur les pas d'une jeune fille*, et il résulte de l'étude à laquelle le savant académicien de Berlin s'est livré que ces sujets peuvent représenter aussi bien *Achille et Hémithéa*, qu'*Achille et Polyxène*, ou bien encore *Tydée et Ismène.* Toutefois le docte archéologue semble donner la préférence à *Achille et Polyxène*, à cause des rapports étroits qui existent entre la fable de Polyxène et celle de Troïlus. Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin,* S. 19, folg.; S. 45, folg. Cf. *Vasenbilder,* Bd. III, S. 77.

une rare peinture qui montre ce sujet (1), au lieu d'eau ce sont des flots de vin qui se répandent à terre de l'hydrie brisée.

Il y avait donc des rapports entre le mythe d'Hémithéa, la fille de Staphylus, honorée dans la Chersonèse et celui d'Hémithéa, la fille de Cycnus fuyant devant Achille. Dans la peinture que nous avons sous les yeux, le vase placé entre Apollon et la jeune fille est sans doute l'urne de terre qui contient le vin.

La fable de Molpadia et de Parthénos gardant le vin de leur père, rappelle celle des OEnotropes qui étaient filles d'Anius. Ces trois sœurs nommées *OEno, Spermo* et *Élaïs,* avaient reçu de Dionysus le don de changer tout ce qu'elles voulaient en vin, en blé et en huile, transformations auxquelles les noms qu'elles portent font allusion (2).

PLANCHE XCII.

Artémis terrassant un cerf et accompagnée de la *Victoire,* de *Jupiter* et d'*Apollon*, tel est le sujet de la peinture gravée sur la pl. XCII. Cette belle composition, déjà publiée dans le Journal archéologique de M. Gerhard (3), est peinte sur une *péliké* (f. 81) à figures rouges de la fabrique de S. Agata de' Goti; le vase fait partie du Musée Blacas.

Sur les médailles de la Chersonèse Taurique, on voit Diane à peu près dans la pose que l'artiste de notre vase lui a donnée, perçant d'un javelot un cerf qu'elle tient terrassé sous son genou (4).

(1) *Cat. Durand*, n° 382. Le vin qui s'échappe de l'hydrie brisée ne convient pas du tout à *Polyxène,* et se rapporte mieux à *Hémithéa.*

(2) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 570; Dictys Cretens. I, 23; Virg. *Æn.* III, 80, et *ibi* Serv.; Ovid. *Metam.* XIII, 640 sqq. et Intpp.; Hesych. *v.* Οἰνοτρόποι; Etym. M. *v.* Δωρίππη.

(3) *Arch. Zeitung* 1846, Taf. XLVI.

(4) Dumersan, *Descript. des médailles d'Allier de Hauteroche*, pl. II, n° 5; *Nouv. Galer. myth.* pl. XLVII, n° 15. Voyez aussi un travail de M. Bernard de

Dans le tableau que nous avons sous les yeux, Diane chasseresse est vêtue d'une tunique talaire sans manches et par-dessus d'un ampechonium. Un cécryphale maintient sa coiffure. De la main droite, la déesse est armée d'une torche, et de la gauche elle saisit le cerf par une oreille, tandis que de son genou elle presse l'animal. Le cerf, moucheté de noir, est peint en blanc, excepté les andouillers qui sont rouges. Les chairs de la *Victoire,* qui s'approche de Diane, comme pour arranger sa coiffure en couronne, sont également peintes en blanc; les ailes et le péplus qui voile la partie inférieure de son corps sont rouges. A gauche est assis *Jupiter*, qui, tournant le dos à la scène, reporte cependant ses regards sur sa fille luttant avec le cerf. Le dieu est barbu et revêtu seulement d'un ample manteau qui laisse la poitrine entièrement nue; dans sa main droite est le sceptre surmonté d'une fleur. A droite *Apollon*, debout, se retourne également vers le groupe central. Le dieu est reconnaissable à ses formes juvéniles, à ses longs cheveux, qui descendent sur ses épaules et à la tige de laurier sur laquelle il s'appuie; il est nu; sa chlamyde, rejetée en arrière, est retenue par son bras droit et vient s'enrouler autour de sa jambe gauche.

On sait que les épithètes d'*Élaphébolos* (1) et d'*Élaphiœa* (2) appartiennent à Artémis. Plutarque parle de l'institution d'une fête appelée *Elaphebolia*, dans la ville d'Hyampolis de la Phocide (3). Pendant une guerre sans pitié que se faisaient les peuples de cette contrée et ceux de

Kœhne, *Beiträge zur Geschichte und Archäologie von Cherronesos in Taurien,* dans les *Mémoires de la Société d'archéologie et de numismatique de Saint-Pétersbourg,* année 1848, p. 180 et suiv.; p. 333 et suiv. et pl. X, n[os] 3 et 4; pl. XI, n° 21; pl. XII, n° 24; pl. XVI, n[os] 6, 7, 8, 10; pl. XVII, n[os] 11 et 12. Le même type se trouve sur les médailles d'Éphèse (Mionnet, VI, suppl. p. 151, n[os] 471 et 472) et sur celles de Daldis de Lydie. Mionnet, IV, p. 33, n° 165; *Mus. Hunter,* tab. XXV, 1.

(1) Homer. *Hymn. in Dianam*, X, 2, ed. Ilgen; Callimach. *Hymn. in Dianam*, 17 et *ibi* Spanheim; Pseud. Orph. *Hymn.* XXXVI, 10, ed. Hermann; Anacreon, *Od.* LX, 1; Sophocl. *Trachin.* 214; Plutarch. *de Solert. Anim.* t. X, p. 26, ed. Reiske; Athen. XIV, p. 646, E.

(2) Paus. VI, 22, 5. Cf. *supra*, p. 25.

(3) *De Virt. mul.* t. VII, p. 6 et 7 ed. Reiske. Cf. Plutarch. *Sympos.* IV, 1, t. VIII, p. 622, ed. Reiske. Voyez aussi Larcher dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* t. XLV, p. 412 et suiv.

la Thessalie, ces derniers ayant réduit les habitants de la Phocide à la dernière extrémité, il fut question de placer les femmes et les enfants sur un bûcher auquel on devait mettre le feu si leurs maris et leurs pères succombaient dans le combat. Les femmes phocéennes, loin de s'épouvanter d'un tel sacrifice, s'associèrent par un décret solennel à la résolution de leurs maris, et, après que cet acte de désespoir eut produit la défaite des Thessaliens, on résolut d'établir sous le nom d'*Elaphebolia* une fête solennelle en l'honneur d'Artémis, la divinité tutélaire de la ville d'Hyampolis (1). Ainsi, Diane ne voulant pas que les femmes phocéennes poussassent jusqu'au bout leur sacrifice, aurait accepté en leur lieu et place une victime de son choix; et il ne serait pas impossible que ce fût elle qui parût ici comme personnifiant la ville dont elle était la protectrice; dans ce cas, la Victoire qui la couronne ferait allusion à la délivrance des Phocéens, et le faisceau dont elle frappe la victime, exprimerait convenablement l'idée de la population réunie dans un courageux dévouement. Les *Elaphebolia* ne se bornaient pas d'ailleurs à la Phocide. On en trouve une trace dans l'Attique, où celui des mois de l'année qui répondait à l'équinoxe du printemps, portait le nom d'*Élaphébolion :* le culte réuni de Diane et d'Iphigénie (2) était populaire dans cette dernière contrée, et la fidélité à ce culte passait pour nécessaire au salut de la nation.

Nous venons de parler d'Iphigénie; on se rappelle aussitôt le sacrifice de la fille d'Agamemnon, qui, au moment d'être immolée pour le salut de l'armée grecque, fut enlevée par Diane et transportée dans la Tauride, la déesse lui ayant substitué une biche. De son côté, M. Panofka (3) fait remarquer qu'ici Artémis remplit elle-même l'office de prêtresse; c'est la déesse qui va sacrifier le cerf. Près d'Orestasion en Arcadie, on honorait Artémis sous le surnom d'Ἱέρεια, la *prêtresse* (4). Orestasion rappelle Oreste, le frère d'Iphigénie, et le savant archéologue de Berlin fait remarquer qu'à Sparte, Jupiter était adoré sous l'épithète d'Agamem-

(1) Paus. X, 35, 4.

(2) Voyez *supra*, p. 297.

(3) *Arch. Zeitung*, 1846, S. 346-347.

(4) Paus. VIII, 44, 2. Cf. Artémis Iphigénie. Voyez *supra*, p. 297.

non (1). De plus, la torche en forme de faisceau qui sert à Artémis pour terrasser le cerf, fait allusion, selon M. Panofka, aussi bien au surnom de *Fascelis* ou *Fascelitis* (2) qu'à celui de Φωσφόρος (3) que porte Diane. Or, le surnom de Fascelis aussi bien que celui de Λυγοδέσμα (*la déesse enveloppée de liens d'osier*) (4) sont des épithètes qui sont données à l'Artémis adorée par les peuples de la Tauride.

Outre le sacrifice d'Iphigénie, les auteurs anciens parlent souvent d'animaux substitués dans les sacrifices aux victimes humaines. La vierge destinée à être immolée, et qui devient la Fortune, protectrice d'un peuple ou d'une ville, est remplacée par la biche (5). L'Artémis couronnée par la Victoire, rappelle la vierge *Callinicé* immolée par Taurus, fondateur de la ville de Gortyne en Crète (6); la torche qui sert à la déesse pour frapper la victime fait souvenir des torches (φῶτα) substituées aux victimes humaines (7).

Le sacrifice de la biche remplaçant la vierge, est donc un sacrifice expiatoire, et les dieux qui assistent à cette scène sont des divinités qui détournent les maux, en acceptant l'expiation, (Θεοὶ Ἀποτρόπαιοι, *Dii Averrunci*) (8). En même temps, Apollon et Jupiter qui contemplent la scène dans laquelle Diane terrasse le cerf, sont des dieux *époptes*. Épopée, dit Pausanias (9), avait dédié un temple à Diane et à Apollon; près de son

(1) Clem. Alex. *Protrept.* p. 32, ed. Potter. Voyez *supra*, p. 298.

(2) Serv. *ad.* Virg. *Æn.* II, 116; Prob. *Præfat. ad* Virg. *Eclog.*

(3) Euripid. *Iphigen. in Taur.* 21.

(4) Paus. III, 16, 7. C'est Oreste accompagné d'Iphigénie qui apporte l'idole d'Artémis de la Tauride à Aricia. Serv. *l. l.*

(5) Porphyr. *de Abst.* II, 56 et *ap.* Euseb. *Præp. Evang.* IV, 16.

(6) *Chron. Pasch.* t. I, p. 77 et 78, éd. de Bonn. Cf. sur les Fortunes des villes, Lenormant, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.* t. I, p. 260; t. II, p. 154; *Nouv. Galer. myth.* p. 42. Séleucus, en fondant la ville de Séleucie sur l'Oronte, fait immoler une jeune fille nommée Æmathé. Joan. Malalas, VIII, p. 200, éd. de Bonn. Comparez aussi la vierge *Parthénope* immolée par Persée, lors de la fondation de Tarse. *Chron. Pasch.* t. I, p. 71 et 72, éd. de Bonn.

(7) Macrob. *Saturn.* I, 7.

(8) Paus. II, 11, 2.

(9) *L. cit.* Le héros Épopée est fils de Posidon et de Canacé. Apollod. I, 7, 4. Aux environs de Mégalopolis, Posidon lui-même était honoré sous l'épithète d'Ἐπόπτης. Paus. VIII, 30, 1.

tombeau sont les dieux qui détournent les maux (Θεοὶ Ἀποτρόπαιοι) auxquels les Sicyoniens sacrifient, comme les Grecs ont l'habitude de le faire pour conjurer les calamités. Or, si Apollon est le dieu expiateur par excellence (Καθάρσιος) (1), Jupiter portait de son côté le même surnom à Olympie (2). De même les épithètes d'Ἐπόπτης et d'Ἐπόψιος sont communes au souverain des dieux et à son fils (3).

Le revers du vase pl. XCII montre trois personnages enveloppés dans leurs manteaux.

PLANCHE XCIII.

La peinture inédite de la pl. XCIII montre l'*Artémis Hymnia* assise sur un rocher, et le dieu de l'Arcadie, *Pan*, debout devant elle.

La déesse est vêtue d'une tunique talaire et d'un petit péplus qui voile sa tête. Dans ses mains est la lyre, et nous avons déjà fait remarquer, au sujet de la pl. VII de ce volume (4), que l'Artémis Hymnia est caractérisée par cet instrument. *Pan* est représenté ici capripède, jeune et entièrement nu. Une guirlande de perles est passée en sautoir autour de son cou; une couronne ceint sa tête. Dans sa main droite ouverte et qu'il lève à la hauteur de sa figure, on remarque un fruit de petite dimension.

Ce curieux sujet est peint sur un *aryballus* (f. 41) à figures jaunes, conservé au Cabinet des médailles et antiques, à Paris.

L'Artémis Hymnia était particulièrement honorée par les Arcadiens (5), et comme nous voyons ici cette déesse, jouant de la lyre, associée au dieu national de l'Arcadie, *Pan*, ce que nous avons dit au

(1) Æschyl. *Eumen.* 570.
(2) Paus. V, 14, 6.
(3) Apoll. Rhod. *Argon.* II, 1124; Hesych. *v.* Ἐπόπτης et Ἐπόψιος; Sophocl. *Philoctet.* 1040. Cf. *supra*, p. 269.
(4) *Supra*, p. 23 et 24.
(5) Paus. VIII, 5, 8 et 13, 1.

sujet du surnom d'Hymnia se trouve confirmé. D'ailleurs, l'Artémis Hymnia qui fait vibrer les cordes de la lyre, n'est elle-même qu'une autre forme d'Écho, déesse qui personnifie la répercussion des sons (1). Pan figure sur les médailles de l'Arcadie, assis sur le mont Olympe (2).

Pan jeune et capripède debout devant *Artémis Hymnia* n'est autre que le fils de cette déesse que l'on trouve dissimulée sous les traits d'une fille de Dryops, dans l'hymne où Homère (3) célèbre la naissance du dieu de l'Arcadie. Le poëte raconte qu'Hermès était devenu amoureux de la fille de Dryops (évidemment le dieu de Dodone qui parle du haut des chênes) (4), et que, pour la séduire, il s'était offert à garder les troupeaux du roi d'Arcadie : la naissance de Pan fut le résultat de cette union mystérieuse (5). Ceci nous explique le groupe d'*Artémis Hymnia*, la déesse de l'Arcadie et d'*Hermès Criophore* ou pasteur (Νόμιος) sur la célèbre coupe de Sosias (6), dont la composition circulaire et extérieure représente le *banquet des dieux aux noces de Thétis et de Pélée*, ainsi que le prouve la comparaison de cette scène avec une de celles qui décorent le célèbre vase François (7). Hermès et Artémis arrivent comme deux époux à ce banquet, l'un portant en présent de noces un

(1) Cf. le premier volume de ce recueil, p. 30 et *supra*, p. 122.

(2) Eckhel, *D. N.* II, p. 292; Mionnet, II, p. 244, n° 6. Cf. la *Nouv. Galerie myth.* pl. V, n° 8 *bis*.

(3) VII, 34, ed. Ilgen.

(4) Δρῦς, chêne. Cf. l'oiseau Δρυοκολάπτης, *picus*, l'oiseau fatidique des Sabins. Varr. *ap.* Dionys. Halicarn. *Ant. Rom.* I, 14; Plutarch. *Quæst. Rom.* t. VII, p. 88, ed. Reiske. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. IV, S. 366, Ausg. 3. — Dans une autre tradition, *Dryope* est séduite par Apollon changé en *tortue*. Antonin. Lib. *Metam.* XXXII. On retrouve ici et Mercure qui, ayant ramassé une tortue sur le mont Chélydoréa en Arcadie, en fabriqua une lyre, et la lyre de l'Artémis Hymnia. Cf. *supra*, p. 153.

(5) *L. cit.* 34 sqq. Dans une autre tradition Pan est fils de Mercure changé en bouc et de Pénélope. Herodot. II, 145; Schol. *ad* Theocrit. *Idyll.* I, 123; *ad Idyll.* VII, 109; Serv. *ad* Virg. *Æn.* II, 43.

(6) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. I, pl. XXIV; Gerhard, *Trinkschalen des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. VI und VII. K. O. Müller (*Annales de l'Inst. arch.* t. IV, p. 399) avait déjà reconnu, dans cette assemblée de dieux, les divinités de l'Olympe assistant aux noces de Pélée et de Thétis.

(7) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. IV, pl. LIV-LVIII.

bélier du troupeau de Dryops, et l'autre tenant la lyre dont les sons vont charmer l'illustre assemblée.

PLANCHE XCIV.

La peinture reproduite sur la pl. XCIV est une des plus curieuses scènes comiques que montrent les vases. Elle décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes de fabrique apulienne qui, de la collection Durand (1) a passé successivement dans celles de M. le vicomte Beugnot (2) et de M. Williams Hope, aujourd'hui à Londres.

Voici la description que nous avons donnée de cette peinture dans les deux catalogues que nous venons de citer. « Parodie de l'arrivée d'*Apol-* « *lon* à Delphes. Un charlatan vient d'élever des tréteaux sur lesquels on « voit un sac, un arc et un bonnet scythique ; une espèce de dais s'élève « au-dessus. Le charlatan, qui figure l'*Apollon Hyperboréen* arrivé à « Delphes ...ΙΘΙΑΣ, *le Pythien*, est vêtu d'une tunique courte et d'anaxy- « rides; un énorme phallus postiche pend entre ses jambes. Le charla- « tan est placé sur les marches de l'escalier qui mène à ses tréteaux, et « reçoit le vieux *Chiron*, ΧΙΡΩΝ, qui est devenu aveugle. Des deux mains « le *Pythien* prend la tête du personnage qui figure le *Centaure*. Deux « acteurs placés l'un en arrière de l'autre pour former le Centaure, « s'avancent vers le théâtre. Ils sont vêtus d'anaxyrides et de tuniques « courtes, et pourvus chacun d'un long phallus en cuir ; le Centaure « s'appuie sur un bâton tortueux. Au-dessus de cette scène on voit des « montagnes et les *Nymphes,* ΝΥ...ΑΙ (Νύμφαι) du Parnasse, sans doute « *Latone* et *Diane* (3), assises et vêtues de tuniques et de péplus. Tous ces « personnages portent des masques; ceux des acteurs qui figurent le

(1) *Cat.* n° 669.
(2) *Cat.* n° 5.
(3) Ou bien deux *Muses*.

« Centaure ont la barbe et les cheveux blancs. L'*épopte* (1) seul, non « masqué, enveloppé dans le tribon et couronné de laurier, assiste à « cette parodie dans l'attitude de la contemplation et du recueillement. »

L'explication que nous venons de répéter se trouve développée dans une thèse latine publiée par l'un de nous en 1838 (2). Les auteurs anciens ne parlent pas, il est vrai, de Chiron devenu aveugle et guéri par Apollon ; mais on rappelle dans ce travail la fable d'Orion, chasseur célèbre et habitant les montagnes comme Chiron, qui, privé de la vue, en recouvra l'usage quand il eut dirigé ses pas vers l'orient, en portant ses regards sur le soleil, le même qu'Apollon (3). Plusieurs poëtes comiques, Épicharme, Cratinus le jeune, Phérécrate (4), avaient composé des pièces sous le titre de *Chiron*, sans parler d'autres pièces intitulées le *Centaure*. Malheureusement, de toutes ces pièces il ne nous reste que quelques fragments très-courts, et dans les vers qui nous en ont été conservés par Athénée, on ne trouve absolument rien qui puisse se rattacher à la scène que nous avons sous les yeux, et servir à nous confirmer dans l'interprétation que nous en avons donnée.

Nous nous sommes accordés avec M. Panofka pour reconnaître dans le nom à moitié effacé ...IΘIAS, le surnom d'Apollon, Πιθίας ou Πυθίας, car la première lettre peut être prise aussi bien pour un ι que pour la dernière moitié de l'υ. La forme régulière serait Πύθιος (5). Mais M. le professeur Chr. Walz (6) croit pouvoir reconnaître dans le nom mutilé tracé au-

(1) M. Gerhard (*Archæologisches Intelligenzblatt der allgemeine Literatur-Zeitung;* Halle, Julius, 1836, S. 337) ne voit dans l'éphèbe épopte que le représentant du public qui assiste à la scène comique.

(2) Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in Convivium induxerit*, p. 33. Une planche représentant la peinture de la pl. XCIV réduite accompagne cette thèse. Cf. Geppert, *Altgriechische Bühne*, Taf. V; Panofka, *Bilder ant. Lebens*, Taf. VII.

(3) Apollod. I, 4, 3.

(4) Athen. XIV, p. 648, D; XI, p. 460, F; VIII, p. 364, A; IX, p. 368, A et B et p. 388, F; XIV, p. 653, E et F.

(5) Homer. *Hymn. in Apoll.* 373; Æschyl. *Agamem.* 509.

(6) *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft herausgegeben von Th. Bergk und Julius Cæsar;* Marburg, Julius 1843, n° 78, S. 619-620.

dessus de la tête du charlatan la forme [Πε]ιθιας, comme qui dirait le *consolateur;* ce serait une forme comique du surnom de Πύθιος. A l'appui de cette interprétation, M. Walz cite plusieurs noms formés de la même manière et des expressions forgées par les comiques dans le but de parodier des choses graves et sérieuses (1). Nous adoptons sans hésiter cette ingénieuse explication du savant professeur de Tubingue, parce qu'elle nous semble entrer parfaitement dans l'esprit des parodies grecques ; le surnom de Πειθίας est aussi en rapport avec le rôle que joue l'Apollon médecin dans le tableau de la pl. XCIV.

La fable de l'arrivée d'Apollon à Delphes est une de celles qui offrent le caractère le plus décidément historique ; les Grecs semblent positivement y avoir retracé la substitution d'une religion plus pure et plus élevée à un culte ancien qui, malgré sa barbarie et sa rusticité, resta dans le fond des croyances locales. Les Centaures étaient la représentation la plus complète des habitudes sauvages propres à la population primitive de la Grèce; néanmoins *Chiron*, qui tirait son origine des dieux primitifs *Cronus* et l'Océanide *Philyra* (2), les mêmes que *Neptune* et *Déméter Melæna* (3), passait pour le plus sage des Centaures (4); il avait dû être, avant l'arrivée du dieu dorien, le devin, le savant, le musicien et le médecin par excellence de la contrée (5). Toutefois les poëtes le considéraient la plupart comme mortel, puisqu'ils parlent des causes de sa mort (6). Dans la comédie dont notre peinture fut tirée, on n'allait sans doute pas si loin et l'on se contentait de montrer le vieux Centaure accablé par l'âge, devenu aveugle et rendu, en présence des Nymphes du Parnasse, à la lumière, à la santé et à la jeunesse par un dieu plus puis-

(1) Le nom de *Pithias* (Πειθίας) est celui d'un personnage grec dans Thucydide, III, 70. Cf. aussi l'expression comique, Κερδογαμεῖς. Diogenian. *Proverb.* cent. VI, 22.

(2) Apollod. I, 2, 4; Apoll. Rhod. *Argon.* II, 1231 sqq.; Ovid. *Metam.* VI, 126 sqq.; Virg. *Georg.* III, 92 et *ibi* Serv. et Philargyr.; Hygin. *Astron.* II, 38.

(3) Paus. VIII, 25, 4 et 5; 42, 1, 2 et 3. Cf. le premier volume de cet ouvrage, p. 126.

(4) Homer. *Iliad.* Λ, 831. Χείρων.... δικαιότατος Κενταύρων.

(5) Pindar. *Pyth.* IX, 65 sqq. et Schol.; Philostrat. *Heroïca,* IX; *Imag.* II, 2.

(6) Ovid. *Fast.* V, 397 sqq.; Hygin. *Astron.* II, 38; Apollod. II, 5, 4.

sant et plus habile médecin qu'il ne l'avait jamais été. C'était une manière certainement ingénieuse de représenter le renouvellement de l'ancien culte par le nouveau, ce qui n'excluait pas une allusion plus générale et plus positivement religieuse à la rénovation de la nature par la substitution du dieu solaire, jeune et triomphant, au dieu d'un autre âge, succombant sous le poids de la vieillesse.

Ce sens profond, caché sous les figures grimaçantes de la comédie, explique la présence du personnage dans lequel nous avons reconnu un *initié en état d'époptisme*. Ce n'est pas seulement, comme M. Gerhard l'a pensé, la personnification du public; c'est un spectateur d'une nature particulière, qui assiste à une scène éminemment religieuse, et qu'on a amené par une suite d'instructions à comprendre le drame qui se joue sous ses yeux.

Au revers de l'*oxybaphon* que nous reproduisons ici, on voit un éphèbe nu assis sur un rocher, et tenant un lécythus qu'il lève en l'air. De chaque côté est un éphèbe debout et enveloppé dans son manteau; celui qu'on voit à droite tient un bâton; au-dessus de cette composition paraît une sphéra.

PLANCHE XCV.

Un éphèbe debout, enveloppé dans un manteau qui laisse nus l'épaule et le bras droit, tient d'une main une lance et de l'autre une phiale. Devant lui est un autel carré élevé sur un soubassement, et dont la partie supérieure est ornée de volutes ioniques. A droite, vis-à-vis de l'éphèbe, est une jeune fille également debout, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; d'une main elle tient une branche de laurier, et de l'autre une œnochoé, au moyen de laquelle elle se dispose à verser le nectar dans la phiale que l'éphèbe lui présente.

Cette peinture décore une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, du Musée impérial et royal de Vienne (1).

M. Panofka (2) a reconnu ici *Apollon Amycléen* et l'une des deux Grâces honorées par les Lacédémoniens, *Phaënna* (3). D'après le récit de Pausanias (4), l'Apollon Amycléen était représenté casqué et armé d'un arc et d'une lance. Sur le célèbre tétradrachme de Cléomène, roi de Lacédémone, on voit l'Apollon Amycléen imberbe et casqué, brandissant d'une main une lance, et tenant de l'autre un arc ; l'égide couvre sa poitrine ; à sa droite est placé un coq et à sa gauche une chèvre (5). Si nous admettons la dénomination d'Apollon Amycléen pour le personnage armé d'une lance, nous devons convenir toutefois que nous n'avons pas ici sous les yeux l'antique image de ce dieu, faite sans art, comme le dit Pausanias, et semblable à une colonne de bronze, à l'exception de la tête, des mains et de l'extrémité des pieds (6) ; c'est sous cet aspect que la médaille de Cléomène nous offre l'Apollon Amycléen. Mais comme le vase reproduit sur notre pl. XCV appartient par le style des peintures qui le décorent à une époque florissante de l'art, il est à croire que l'Apollon adoré à Amyclæ a été reproduit sous des formes plus belles par les artistes des siècles postérieurs. L'Apollon Amycléen est aussi l'Apollon Hyacinthien, et le tombeau d'Hyacinthe était placé sous la base de la statue de l'Apollon Amycléen (7). L'un de nous a reconnu ailleurs (8) dans Amyclas, héros primitif de la Laconie avant l'arrivée des Doriens, et père d'Hyacinthe (9), une forme héroïque d'Apollon. Et quant à Hyacinthe, le compagnon, l'éromène d'Apollon, il n'est lui-même qu'un Apollon sous une forme juvénile. D'ailleurs, l'Apollon Hyacinthien, en

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXXI.

(2) *Annales de l'Inst. arch.*, t. II, p. 343. Cf. pl. M, 3.

(3) Paus. III, 18, 4 ; IX, 35, 1.

(4) Idem, III, 19, 2. Ἔχει δὲ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ κράνος, λόγχην δὲ ἐν ταῖς χερσὶ καὶ τόξον.

(5) Lenormant, *Iconographie des Rois grecs*, pl. XXIII, n° 7 et p. 47.

(6) Paus. *l. cit.* Ἀλλὰ ἀρχαῖον καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον· ὅτι γὰρ μὴ πρόσωπον αὐτῷ καὶ πόδες εἰσὶν ἄκροι καὶ χεῖρες, τὸ λοιπὸν χαλκῷ κίονί ἐστιν εἰκασμένον.

(7) Paus. III, 1, 3 ; 19, 3 et 4. Cf. *supra*, p. 45.

(8) Lenormant, *Iconographie des Rois grecs*, p. 47.

(9) Apollod. III, 10, 3 ; Paus. III, 1, 3.

perdant les formes rudes et archaïques sous lesquelles il était représenté à Amyclæ, pouvait être figuré sous les traits d'un adolescent, ce qui le rapprochait davantage du jeune Hyacinthe.

PLANCHE XCVI.

Au revers de la peinture de la pl. XCV est tracée celle que nous reproduisons sur la pl. XCVI (1). Nous voyons ici deux jeunes filles placées de chaque côté d'un autel semblable à celui de la peinture précédente. L'une de ces jeunes filles, celle qui paraît le plus élevée en dignité, tient une phiale et une lance, la pointe abaissée vers la terre; l'autre porte l'œnochoé et une fleur, qu'elle semble présenter à celle qui est armée de la lance. Du reste, il n'existe guère de différence entre le costume de ces deux nymphes : de simples bandelettes maintiennent leurs coiffures; leurs tuniques talaires sont finement plissées, et par-dessus ces tuniques elles portent des péplus.

M. Panofka (2) reconnaît dans cette seconde peinture l'*Artémis Leucophryné* et la seconde des Grâces honorées par les Lacédémoniens, *Cléta*. Le savant académicien de Berlin fait observer que dans les deux peintures reproduites sur les pl. XCV et XCVI de notre recueil, on trouve un contraste frappant. Du côté principal figure Apollon tenant sa lance, la pointe en haut; au revers, paraît Diane s'appuyant sur une lance dont la pointe touche la terre. Les deux Grâces placées en face des deux grandes divinités expriment à leur tour un contraste non moins remarquable : celle qui est debout vis-à-vis d'Apollon tient *élevée* une *œnochoé rouge;* l'autre devant Diane une *œnochoé noire* et *abaissée* vers la terre : l'une porte une branche de *laurier*, l'autre une fleur

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXXII.

(2) *L. cit.* p. 344.

sortant de sa bulbe, dans laquelle M. Panofka reconnaît la fleur appelée *hyacinthe*.

Ces idées d'opposition se trouvent confirmées, si on adopte les noms de Phaënna et de Cléta pour les deux hiérodules qui accompagnent Apollon et Diane; en effet Φαέννα, la *lumineuse* (φάω, *éclairer*) tenant l'œnochoé rouge, accompagne le dieu du jour et indique la lumière; Κλήτα, la *lumière renfermée* (κλείω, *enfermer*) portant l'œnochoé noire, accompagne la déesse de la nuit et se trouve opposée, comme symbole des ténèbres, à sa compagne lumineuse. L'hyacinthe est une fleur funèbre (1), tandis que le laurier est l'arbre spécialement consacré à Apollon, le même qu'Hélius, le dieu qui éclaire le monde.

Quant au surnom de Leucophryné que M. Panofka attribue à la déesse de la pl. XCVI, il est certain que Pausanias, dans le chapitre où il décrit le trône de l'Apollon Amycléen, ajoute que le statuaire Bathyclès de Magnésie avait représenté sur le trône du dieu, l'Artémis Leucophryné et les deux Grâces; mais on doit penser que le sculpteur n'avait placé sur le trône du dieu une petite figure d'Artémis Leucophryné entre deux Grâces (2) que par allusion à sa patrie dont cette Artémis était la divinité principale. On voyait à Athènes une statue de bronze de la déesse portant également le surnom de Leucophryné; cette statue avait été consacrée par les fils de Thémistocle, parce que, dit Pausanias, les Magnésiens, gouvernés par leur père, rendaient un culte particulier à l'Artémis Leucophryné (3).

Dans la religion primitive de la Laconie, la véritable compagne de l'*Apollon Amycléen* est la Diane *Orthia* (4); tous deux s'offrent sous un

(1) Plin. *H. N.* XXI, 11, 38; Mosch. *Idyll.* III, 6; Ovid. *Metam.* X, 206 sqq.

(2) Paus. III, 18, 6. Les deux Grâces étaient là comme un symbole de triomphe. C'est le rôle constamment attribué à ces divinités par Pindare dans les hymnes consacrés à la louange des vainqueurs aux jeux de la Grèce. C'est dans un sens semblable qu'on doit prendre les deux Grâces placées dans les tableaux des pl. XCV et XCVI en face d'Apollon et de Diane. Les deux hiérodules figurent là comme *Hébé*, *Diane* ou d'autres déesses qui viennent offrir le nectar aux dieux victorieux.

(3) Paus. I, 26, 4.

(4) Paus. III, 16, 6.

aspect redoutable; si l'un est le meurtrier du jeune Hyacinthe (1), l'autre se montre avide du sang des jeunes Spartiates, que l'on répand sur son autel (2); mais de même qu'Apollon se renouvelle sous les traits de son éromène Hyacinthe, de même aussi Diane se transforme en la nymphe *Polybœa* (3), sœur d'Hyacinthe, jeune vierge enlevée dans la fleur de sa jeunesse (4), et, par conséquent, selon la manière de s'exprimer constante chez les Grecs, percée par les flèches de Diane (5). C'est cette double apothéose qu'on avait représentée sur le tombeau d'Hyacinthe, aux pieds de l'Apollon Amycléen; on y voyait, suivant la description de Pausanias, les Parques, les Heures, Aphrodite, Athéné et Artémis conduisant dans le ciel Hyacinthe et sa sœur Polybœa (6). Ces deux divinités ainsi rajeunies ne sont pas sans analogie avec un autre couple de la religion la plus ancienne de la Laconie, *Apollon Amazonius* et *Artémis Astratia* (7). La lance dont l'Apollon de la planche XCV est armé convient à un dieu dont le culte passait pour avoir été institué par les Amazones, et le geste de Diane, qui, sur la pl. XCVI, tourne vers la terre la pointe de sa lance, ne messied pas à une déesse qui renonce aux combats (ἀστρατεία); on peut voir à ce sujet notre commentaire de la pl. LXXXVII (8).

(1) Apollod. I, 3, 3; III, 10, 3.

(2) Paus. III, 16, 7; VIII, 23, 1. Cf. K. O. Müller, *Dorier,* I, S. 382.

(3) *Melibœa* fut la seule des filles de Niobé qui échappa aux traits d'Artémis, comme *Amyclas* fut le seul des fils épargné par Apollon. Telesill. *ap*. Apollod. III, 5, 6; Paus. II, 21, 10. *Melibœa* portait aussi le nom de *Chloris*. Paus. *l. cit. Polybœa* est un surnom commun à Diane et à Coré. Hesych. *v*. Πολύβοια.

(4) Paus. III, 19, 4.

(5) Homer. *Iliad.* Ω, 606; *Odyss.* Λ, 171 et 197; Υ, 60 et 80.

(6) Paus. III, 19, 4. Μοῖραί τε καὶ Ὧραι, σὺν δέ σφισιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἄρτεμις· κομίζουσι δ' ἐς οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν Ὑακίνθου, καθὰ λέγουσιν, ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν ἔτι παρθένον.

(7) Paus. III, 25, 2.

(8) *Supra*, p. 281 et suiv.

PLANCHE XCVII.

La peinture reproduite sur notre pl. XCVII est tirée du recueil de Millingen (1). Le vase sur lequel est tracée cette peinture est une *amphore à volutes* (f. 82), à figures jaunes, conservée aujourd'hui au Musée des Studj, à Naples (2).

Au centre paraît *Apollon* citharède, debout, représenté presque de face; une couronne de laurier entoure son front; une tunique talaire, brodée et à manches, couvre tout le corps du dieu; un petit péplus est attaché sur ses épaules; les pieds sont chaussés. A droite est une jeune femme qui, en relevant le genou droit, probablement pour poser le pied sur un rocher, s'abaisse vers la terre et fait de la main droite levée, un geste d'étonnement, à la vue de certains objets de forme irrégulière placés aux pieds d'Apollon; des objets pareils se voient dans le champ du tableau, derrière la jeune femme. Le costume de celle-ci est simple; il consiste en une tunique talaire sans manches, serrée à la taille par une ceinture; ses cheveux sont entourés d'une sphendoné; des boucles d'oreille, un collier, des cercles de métal autour des bras, complètent sa parure : ses pieds sont chaussés. Vis-à-vis de cette femme, de l'autre côté d'Apollon, est un éphèbe debout, les jambes croisées, appuyé sur un bâton; un manteau brodé l'enveloppe, en laissant nus une grande partie du buste et le bras droit; la tête est également nue. Cet éphèbe semble contempler ce qui se passe sous ses yeux et écouter avec une vive attention les accords qu'Apollon tire de la cithare. Sur un plan plus élevé, on voit deux autres personnages ; à droite paraît *Nicé*, qui s'approche en volant du musicien divin, pour lui apporter une large bandelette, en signe de triomphe. Nicé est revêtue d'une tunique talaire sans manches; son costume, sa parure, sa coiffure, sont tout à fait identiques aux vêtements, aux parures et à la coiffure de la femme placée sur le premier plan. A gau-

(1) *Vases grecs*, pl. XXIX.

(2) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 258, n° 1349.

che se montre *Artémis* assise, dirigeant ses regards vers son frère, dans une attitude de contemplation et de recueillement mélancoliques, le bras gauche relevé et appuyé sur un tronc d'arbre dépouillé de ses feuilles. La déesse se fait reconnaître aux deux javelots qu'elle tient de la main droite, et aux endromides qui chaussent ses pieds. Les longs cheveux d'Artémis descendent sur ses épaules. Son costume consiste en une tunique et un péplus; des boucles d'oreille, des bracelets et un collier parent la déesse. Au-dessus de la tête d'Apollon, entre Artémis et Nicé, est suspendue une bandelette.

Au revers de cette peinture, sont représentés *Apollon* et *Hercule* se disputant le trépied. La pythie *Xénoclée* est placée à une fenêtre et regarde la lutte (1).

Millingen (2) a cru reconnaître dans la peinture reproduite sur notre pl. XCVII Apollon vainqueur d'Hercule, célébrant son triomphe et rendant ses oracles par le moyen des sorts. Le savant Anglais dit que « la « jeune femme considère avec attention des sorts qu'elle vient de jeter « à terre. Quelques-uns de ces sorts portent l'empreinte d'une demi- « lune, d'autres un cercle, symbole du soleil ou de la lune dans son « plein. On peut croire que c'est une des prêtresses du dieu, occupée à « le consulter par les sorts (3). On employait, pour cette espèce de divi- « nation, des cailloux, des coquillages ou des pièces d'argile de diverses « formes (4). »

« Du côté opposé, ajoute Millingen, un jeune homme, avec un ample « manteau, est appuyé sur un bâton. Peut-être est-ce celui qui vient « consulter le dieu, ou, comme la scène se passe à Delphes, une person- « nification du peuple de cette ville (5). »

(1) Millingen, *l. cit.*, pl. XXX.

(2) *L. cit.*, p. 49 et 50.

(3) Æschyl. *Eumen.* 32 ; Schol. *ad* Pind. *Pyth.* IV, 337.

(4) Ces sorts étaient appelés πάλοι, κλῆροι, ψῆφοι, θριαί, ce dernier nom d'après celui des nymphes, nourrices d'Apollon qui inventèrent ce moyen de connaître l'avenir. Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Apoll.*, 45. Quelquefois on se servait aussi de fèves, de feuilles d'olivier, de dés et de plusieurs autres objets. Spanheim *in* Callimach. *Hymn. in Apoll.*, 45.

(5) Voy. *supra*, p. 91, 92, 110.

Quant à Diane, qui contemple la scène, Millingen reconnaît dans cette déesse *Daphné,* ou la nymphe du Parnasse.

Il est certain que chez les anciens on consultait l'avenir au moyen de petits cailloux. Pausanias (1) parle d'astragales ou d'osselets, au moyen desquels l'Hercule Buraïque rendait ses oracles. L'Apollon de Delphes était consulté de la même manière. Mais l'irrégularité des objets que nous avons sous les yeux, ne permet pas de les prendre pour des astragales; les cailloux qu'on employait pour ces sortes de divinations avaient sans doute une forme déterminée. Ici, au contraire, nous voyons des pierres de toutes les grandeurs, de formes plus ou moins irrégulières, et d'ailleurs ces mêmes objets se voient aussi à droite, derrière la jeune fille qui regarde avec attention les objets placés aux pieds d'Apollon. On dirait que ces objets sont mis en mouvement par une force invisible, et que c'est ce prodige qui excite l'étonnement et l'admiration de la jeune fille.

Nous croyons que la scène reproduite sur notre pl. XCVII, retrace une fable thébaine. C'est Apollon qui enseigne à Amphion les secrets de l'art musical; les accords que le dieu tire de la cithare mettent en mouvement les pierres mêmes, et on sait que les mythographes racontent qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes au son de la lyre (2); les pierres venaient se poser comme d'elles-mêmes, attirées par le charme de la musique, et les murs de la ville s'élevaient sans aucune peine. L'artiste qui a peint le vase du Musée de Naples, a voulu sans doute retracer ce prodige. *Apollon* célèbre son triomphe; la *Victoire* lui apporte la bandelette destinée aux musiciens vainqueurs; à droite, *Antiope* regarde avec étonnement la merveille des pierres mises en mouvement au moyen des sons que le dieu tire de son instrument; à gauche *Amphion,* comme épopte (3), est absorbé dans un recueillement religieux. Au-dessus d'Am-

(1) VII, 25, 6. Cf. l'oracle de Géryon, près de Padoue, qui conseilla à Tibère de consulter le sort en jetant des dés dans la source nommée Aponum. Sueton. *in Tiber.*, XIV, 4. Cf. duc de Luynes, *Études numismatiques*, p. 98; de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. II, p. 138.

(2) Apoll. Rhod. *Argon.* I, 740. et *ibi* Schol.; Philostrat. *Icon.* I, 10. Cf. *supra*, p. 45.

(3) Antiope est placée en face d'Amphion épopte, comme Clio en face d'Apollon épopte sur notre planche LXXXIII. Cf. *supra,* p. 269, note 3.

phion, paraît Diane qui se confond ici avec *Niobé*. Son air de tristesse rappelle les suites de l'orgueil maternel de cette héroïne et sa transformation en rocher. Selon le récit de Pausanias (1), on voyait sur le mont Sipyle la pierre en laquelle Niobé fut métamorphosée, répandre chaque année des pleurs, au retour de l'été.

L'Apollon que nous avons ici sous les yeux doit donc être l'*Apollon Isménien,* honoré particulièrement à Thèbes (2). *Isménus* est le nom du fleuve qui coule près de Thèbes; il est fils d'Asopus et de Métope (3); c'est à cause de ce fleuve que les poëtes nomment la ville de Thèbes Ἰσμηνοῦ πόλις (4). *Isménus* est aussi le nom d'un des fils d'Amphion et de Niobé, tué par les traits d'Apollon; il se précipite dans le fleuve qui prend son nom (5). D'un autre côté, *Isménius* est un fils d'Apollon et de Mélia (6), et le fleuve qui s'appelait d'abord Ladon, reçoit de lui le nom d'*Isménus* (7). Enfin *Isméné* ou *Isménis* est une fille d'Asopus et de Métope (8), ou bien une fille du fleuve Isménus lui-même (9). Ces données montrent combien le nom d'*Isménus* était en honneur chez les Thébains; c'était un nom national; l'Apollon Isménien n'était autre que l'*Esmun* de la Phénicie dont le culte fut introduit dans le pays par la colonie de Cadmus (10).

Si le sujet reproduit sur la pl. XCVII est thébain, le sujet qu'on voit au revers, c'est-à-dire l'Hercule thébain allant à Delphes disputer le trépied à Apollon, se rattache également aux traditions de la ville de Cadmus. Et si Millingen s'est cru autorisé, en reconnaissant sur l'autre face

(1) VIII, 2, 3. Cf. Apollod. III, 5, 6; Ovid. *Metam.* VI, 303, sqq.

(2) Paus. IX, 10, 2 et 5 Cf. *supra*, p. 110 et 111; K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 234 folg.

(3) Apollod. III, 12, 7; Diod. Sicul. IV, 72.

(4) Euripid. *Suppl.* 1214.

(5) Apollod. III, 5, 6; Plutarch. *de Fluv.*, t. X, p. 712, ed. Reiske.

(6) *Melia* est dans Pindare le nom même du lieu où était situé le temple d'Apollon Isménien, dont le sanctuaire était orné de trépieds d'or, et où le dieu rendait ses oracles les plus sûrs :

... Πὰρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
Θησαυρὸν, ὃν περίαλλ' ἐτίμασε Λοξίας,
Ἰσμήνιον δ' ὀνύμαξεν, ἀλαθέα μαντίων θῶκον.
Pindar, *Pyth.*, XI, 5-6, ed. Bœckh.

(7) Paus. IX, 10, 5.

(8) Apollod., II, 1, 3.

(9) Ovid. *Metam.*, III, 169.

(10) *Supra*, p. 111.

du vase l'Apollon de Delphes, consulté au moyen des sorts, à chercher dans les traditions delphiques l'explication des deux scènes peintes sur l'amphore du Musée de Naples, notre explication rend compte non moins fidèlement des deux peintures, en les rattachant toutes les deux aux fables thébaines.



PLANCHE XCVII A.

La peinture inédite gravée sur la pl. XCVII A décore un vase conservé au Musée royal de Naples (*Cyathis* ou *Stammus Apulien*, f. 76, à figures jaunes) (1).

La scène que nous avons sous les yeux représente un sujet des plus rares sur les vases peints : c'est *Endymion* endormi au sommet du mont Latmus et recevant la visite de *Diane-Lune*.

Les traditions sur Endymion appartiennent aussi bien à la Carie qu'à l'Élide. On montrait son tombeau dans une grotte du mont Latmus (2), tandis que les habitants d'Olympie prétendaient à leur tour posséder les restes du héros, renfermés dans un tombeau placé non loin du stade (3). C'était, d'après les mythographes (4), sur le mont Latmus, dans la Carie, que la Lune venait rendre ses visites mystérieuses au beau jeune homme, pendant son sommeil. Endymion, chez les anciens, était la personnification du sommeil (5). Licymnius de Chio disait dans un

(1) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 352, n° 19 (n° 65 de l'inventaire royal). Notre planche a été gravée d'après un calque du recueil de dessins inédits des Musées de Naples, de Millin, conservé au Cabinet des estampes à Paris.

(2) Strab. XIV, p. 636.

(3) Paus. VI, 20, 6. Cf. V, 1, 4.

(4) Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 57, sqq. et *ibi* Schol.; Theocrit. *Idyll.* XX, 37; III, 49 et *ibi* Schol.; Apollod. I, 7, 5.

(5) Plat. *Phæd.*, p. 34, ed. Bekker; Suid. *v.* Ἐνδυμίωνος ὕπνον; Diogenian., *Proverb.* IV, 40; Zenob. *Proverb.* III, 76. Cf. Panofka, *Arch. Zeitung*, 1850, n° 24, S. 277, folg.

poëme (1) qu'Hypnus, l'éraste d'Endymion, l'avait assoupi, sans lui permettre de fermer les yeux.

Une statue du Musée royal de Stockholm, publiée par Guattani (2), représente Endymion étendu et profondément endormi sur un rocher. Dans les scènes sculptées sur les sarcophages (3), ainsi que dans les peintures de Pompéi (4), le héros est figuré à demi couché et soutenu dans les bras d'un personnage tantôt vieux, tantôt jeune, qui ne peut être considéré que comme Hypnus, le dieu du sommeil : souvent ce personnage porte de petites ailes à la tête.

Dans la peinture que nous avons sous les yeux, le jeune homme aimé de Diane, le fils d'Aëthlius et de Calycé (5) est assis sur un rocher, au pied d'une colonne ionique; il est entièrement nu et tient dans la main gauche une espèce de palme ou de plante, dont la forme ressemble à celle de l'*acrostolium;* son bras droit, replié au-dessus de sa tête, rappelle la pose de l'Apollon Lycien (6). Ses yeux sont ouverts, conformément à la tradition qu'Athénée (7) a conservée. La déesse s'avance vers le jeune berger endormi, tenant sur la main droite une scaphé (8); sa tête est parée d'une stéphané à rayons métalliques; un ample péplus recouvre sa tunique talaire et enveloppe le bras et la main gauche. Entre les deux amants, on voit un arbre sur les branches duquel est assis *Éros* nu et

(1) *Ap.* Athen. XIII, p. 564, C et D.

(2) *Mon. ined.*, 1784, Genn. tav. II.

(3) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. XVI; Millin, *Galer. myth.* XXXV, 117; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XXXVI-XL.

(4) *Museo Borbonico*, IX, tav. XL; XIV, tav. III; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1835, p. 40-41. Cf. les autres monuments de la fable d'Endymion, indiqués par K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 400, 2, S. 649, Ausg. 3; Otto Jahn, *Arch. Beitraege*, S. 51, folg. und S. 446, folg.

(5) Paus. V, 1, 2; Apollod. I, 7, 5. Il est aussi nommé fils de Jupiter et de Protogénie (Conon, *Narrat.* XIV); ou d'Étolus. Hygin. *Fab.* 271.

(6) Voyez la pl. XLIX et *supra*, p. 147. Ἡ *δεξιὰ δὲ, περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη.* Lucian. *Dial. Deorum*, XI, 2.

(7) *L. cit.*

(8) Sur le monument original on voit des fruits placés dans la scaphé; le dessinateur de Millin les a omis dans son calque.

ailé, qui, de ses deux mains, déploie une large bandelette; enfin derrière Diane, dans le champ du tableau, est figurée une sphéra.

Sur les sarcophages, c'est aussi un ou plusieurs Amours qui guident les pas de la déesse; près des chevaux ou des taureaux attelés au char d'Artémis se tient debout ordinairement, en qualité d'aurige, une déesse ailée, vêtue d'une tunique courte et chaussée d'endromides; on peut reconnaître dans cette divinité d'un ordre inférieur aussi bien une *Furie* qu'*Iris* (1). Maintenant *Séléné* ou la *Lune* est la même que *Mena* (2); or de *Mena* la transition à *Mania* est facile. Mania est la mère des dieux Mânes (3), par conséquent une déesse infernale; les Euménides en Arcadie étaient invoquées sous le nom de Μανίαι (4). Tels sont les rapports qui existent entre ces déesses terribles et la déesse Lune, déesse des morts, unie à Endymion ou au Sommeil (Ὕπνος), image de la mort et frère de Thanatos (5). C'est pour cette raison qu'Endymion est représenté ici endormi au pied d'une colonne d'ordre ionique, qui ordinairement indique un tombeau. La sphéra que nous voyons près de Diane rappelle la déesse *Tyché*, et comme la Lune elle-même est qualifiée de Tyché ou de Fortune (6), il n'y a rien d'étonnant de trouver ce symbole auprès de l'amante d'Endymion. Si Endymion, comme tous les héros favoris de la déesse infernale, est la personnification du soleil descendu dans l'hémisphère inférieur, l'*acrostolium* qu'il porte ici pourrait bien faire allusion à la barque ou à la coupe du Soleil (7).

Les lecteurs expérimentés ont pu déjà remarquer la manière dont le

(1) Cf. *Iris-Éris* sur le vase reproduit sur la planche L du second volume de notre ouvrage, et *supra*, p. 151. Voyez aussi ce que nous avons dit dans le premier volume de ce recueil, p. 205 et 206.

(2) Homer. *Hymn.* XII, 1, ed. Ilgen; Apoll. Rhod. *Argon.* III, 533; IV, 55; S. Augustin. *de Civ. Dei,* VII, 2.

(3) Varr. *de Lingua lat.*, IX, 61, ed. Müller; Arnob. *adv. Gentes*, III, 41.

(4) Paus. VIII, 34, 1. Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 45.

(5) Homer. *Iliad.* Ξ, 231. Cf. Schwenck, *Etym. myth. Andeutungen*, S. 358. Ce savant fait venir le nom d'Ἐνδυμίων d'ἔνδυμι, *plonger dans la mer*, ce qui indique le coucher (δυσμή) du soleil. Cf. Panofka, *Arch. Zeitung*, 1850, n° 24, S. 279.

(6) Macrob. *Saturn.* I, 19. Cf. Creuzer, *Symbolik,* Bd.II, S. 412, Ausg. 3.

(7) Mimnerm. *ap.* Athen. XI, p. 470, A.

sujet d'Endymion et de Diane est traité dans cette peinture; c'était en effet l'habitude des artistes de l'Apulie, à l'époque relativement récente que dénote le style de ce vase, de subordonner les sujets mythologiques à l'expression des idées mystiques. C'est ainsi que Diane, outre la *sphéra* de la Fortune, a pour attribut la *scaphé* remplie de fruits. Ce symbole d'abondance, qui convient à la Lune, considérée comme le dépôt de tous les germes de la nature (1), fait voir que l'union de Diane et d'Endymion était employée pour exprimer la *génération dans le sommeil,* qui répond à la fécondation du Chaos, quant à l'origine des choses, et à la reproduction fortuite des êtres, pour ce qui concerne l'enchaînement des générations sur la terre. La *génération dans le sommeil* est plus souvent exprimée par le dieu mâle qui répand en dormant sa semence sur le rocher (2). Mais l'image est retournée dans la fable d'Endymion, où c'est le principe féminin qui vient chercher la fécondité auprès d'un époux immobile et identifié au rocher qui lui sert de support, comme la stèle qui s'élève sur un tombeau (3).

Le revers du curieux vase que nous publions sur la pl. XCVII, A, montre trois guerriers.

PLANCHE XCVIII.

Le mythe d'Actéon a été souvent figuré sur les vases peints de toutes les époques. *Actéon,* le fils d'Aristée et d'Autonoé, était un chasseur infatigable. Il fut changé en cerf et dévoré par ses propres chiens

(1) Macrob. *in Somn. Scip.* I, 11; Plutarch. *de Iside et Osiride,* t. VII, p. 452, ed. Reiske; Porphyr. *de Antro Nympharum*, XVIII.

(2) Paus., VII, 17, 5. Voyez le premier volume de ce recueil, p. 11, note 5. Cf. Lenormant, *Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 257, note.

(3) C'est pour cette raison sans doute qu'Endymion est figuré assis sur un tombeau indiqué par la colonne ionique.

pour avoir vu Diane nue, pendant qu'elle se baignait dans la source Parthénia, au fond de la vallée de Gargaphia, près du mont Cithéron, en Béotie (1). Les poëtes et les mythographes font souvent allusion à ce mythe célèbre et nous verrons dans la suite de nos planches les formes variées sous lesquelles il a été figuré, la part qu'y prennent plusieurs personnages secondaires et les variantes dans la tradition dont ces tableaux rendent témoignage.

Sur notre planche XCVIII nous voyons un sujet qui retrace les préparatifs de la chasse. Ce sujet peut tout aussi bien se rapporter à *Adonis*, à *Orion*, à *Méléagre*, à *Céphale* ou à quelque autre chasseur célèbre dans la mythologie, qu'à *Actéon* : en effet rien de particulier ne sert à caractériser les préparatifs de la chasse (κυνηγεσία) que nous voyons ici. Deux chasseurs, l'un jeune, l'autre à barbe blanche, tiennent en laisse des chiens; ils sont armés, l'un et l'autre, de deux javelots et du *lagobolon;* le plus jeune est coiffé de la *causia* ou chapeau thessalien; l'autre d'une espèce de casque (κυνῆ); une tunique courte et une chlamyde complètent leur habillement. Le plus âgé des deux chasseurs se retourne vers son jeune compagnon et semble lui adresser quelques avis. A droite du tableau, on voit un arbre qui indique une forêt, et au pied de cet arbre un lièvre se tient blotti (2).

C'est ce *lièvre* qui peut servir à rattacher le sujet de la peinture que nous expliquons au mythe du fils d'Aristée. Pour éviter un trop long développement, nous prions le lecteur de recourir d'abord à ce que l'un de nous a dit relativement au *lièvre* qui figure sur les médailles d'Agrigente (3). On verra que le *lièvre* caché sous le *myrte* ne diffère ni de l'*Artémis Sotira* qu'on adorait à Bœæ de la Laconie (4), ni d'*Hécate Laginitis* dont le culte existait en Carie (5). Il semble que le chasseur

(1) Paus. IX, 2, 3; Ovid. *Metam.* III, 206, sqq.; Hygin. *Fab.* 180, 181; Apollod. III, 4, 4; *Nonn. Dionys.* V, 287 sqq.; *Myth. Vatican.* II, 81; III, 7, 3.

(2) Sur le sarcophage du Musée du Louvre, qui représente les aventures d'Actéon (Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 113, n° 66), on voit sur un des petits côtés les préparatifs de la chasse.

(3) *Nouv. Galerie myth.* p. 35-36.

(4) Paus. III, 22, 9.

(5) Steph. Byzant. *v.* Ἑκατήσια.

barbu qui se retourne vers son jeune compagnon, dans la peinture qui nous occupe, lui promette cet animal qu'il va frapper de son *lagobolon* ou percer d'un de ses javelots. Qu'on compare les vases où l'*éraste* offre un lièvre à son *éromène* (1) et on comprendra quelle doit être l'intention de la scène ici reproduite. On a marqué, dans le travail auquel nous renvoyons le lecteur, le rapport de la déesse hermaphrodite que représente le lièvre avec l'objet d'un amour infâme, considéré comme *sacré* dans la doctrine religieuse grecque, parce qu'il était stérile.

Cette scène est tracée sur une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, publiée dans le recueil du comte Alexandre de Laborde (2), qui a cru reconnaître ici les deux Dioscures *Castor* et *Pollux* partant pour la chasse. Mais quoique Xénophon (3) nomme les Dioscures parmi les chasseurs célèbres, élèves de Chiron, rien dans cette peinture ne sert à les faire reconnaître, et la différence d'âge qu'on remarque entre nos deux chasseurs est une circonstance qui suffit à elle seule à faire rejeter l'explication du comte Alexandre de Laborde.

La peinture tracée au revers de cette amphore n'est pas indiquée dans la description des vases du comte de Lamberg.

PLANCHE XCIX.

Ce sont les vases peints qui nous ont transmis les plus nombreuses représentations des malheurs d'Actéon, quoique ce mythe ait été figuré également sur quelques autres monuments (4).

(1) *Cat. Durand*, n° 667.

(2) *Vases du comte de Lamberg*, II, pl. XVIII et p. 24.

(3) *De Venatione*, I, 2 et 13.

(4) Sarcophage et bas-reliefs. Visconti, *Sculture del palazzo della villa Borghese*, II, p. 63, st. VII, n[i] 16 e 17; Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*,

Les causes qui amenèrent la métamorphose et la mort d'Actéon sont racontées de diverses manières par les mythographes et par les poëtes. Les uns (1) veulent que le hasard seul ait conduit Actéon vers la source dans laquelle Diane se baignait; les autres (2), au contraire, prétendent qu'ayant aperçu la déesse au bain, dépouillée de ses vêtements, il conçut l'idée de lui faire violence; d'autres encore (3) disent qu'Actéon, chasseur intrépide et infatigable, s'était vanté d'être plus habile à la chasse que la

pl. 113-115, nos 65-69; Millin, *Galer. myth.* C et CI, 405-407. Métope de Sélinunte. Duc de Serra di Falco, *Antichità di Sicilia*, II, tav. XXXII; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XVII, 184. — Urnes étrusques. Gori, *Museum Etruscum*, I, tab. CXXII; Inghirami, *Monumenti etruschi*, ser. I, tav. LXV e LXX. — Un bas-relief de terre cuite décrit par M. Panofka, dans l'*Archæologische Zeitung* de 1848, n° 19, S. 300. — Miroir étrusque. Inghirami, *Mon. etr.* ser. II, tav. XLVI. — Peintures sur mur. La maison dite d'Actéon à Pompéi. Cf. K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XVII, 183. — Pierres gravées. Raspe, *Catal. de Tassie*, nos 2157-2161 et pl. XXIX; Winckelmann, *Pierres gravées de Stosch*, p. 77, n° 293. M. Raoul Rochette a publié, dans son *troisième Mémoire sur les antiquités chrétiennes* (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nouv. série, t. XIII, pl. IX, 2, et p. 554, note 3), un morceau d'ambre trouvé dans un tombeau de Tarente, et sur lequel est gravé en creux le sujet de Diane surprise au bain avec deux de ses nymphes; Actéon, debout sur un rocher, est représenté avec une tête de cerf, comme sur un scarabée de travail étrusque, un arc à la main. *Cat. Durand*, n° 2187; cf. Raoul Rochette, *Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 271. — Une petite statue, représentant Actéon dévoré par deux chiens, est conservée au Musée Britannique. *Ancient marbles in the British Museum*, II, pl. XLV; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 579. n° 1252; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, Taf. XVII, 186. Une autre statue de la collection Vescovali, à Rome, et représentant Actéon debout, la tête surmontée de bois de cerf, a été publiée par le comte de Clarac, *l. cit.* pl. 580, n° 1253. Dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* V und VI, Taf. IX und X, 5, on a publié une statuette de bronze représentant Actéon, à tête de cerf, attaqué par deux chiens. — Voyez, sur les représentations de la fable d'Actéon, Welcker, *Annales de l'Inst. arch.* t. V, p. 150 et suiv.; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 53 et suiv.; Raoul Rochette, *Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 264 et suiv.; K. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 365, 5, S. 558-559, Ausg. 3.

(1) Callimach. *Lavacr. Pallad.* 108 sqq.; Hygin. *Fab.* 181; Ovid. *Metam.* III, 176 sqq.

(2) Hygin. *Fab.* 180.

(3) Euripid. *Bacch.* 337; Diodor. Sicul. IV, 81.

sœur d'Apollon, qui, par vengeance, le punit de son orgueil. Il y en a (1) qui racontent qu'Actéon s'attira la colère de Diane en cherchant à lui plaire, par l'offrande qu'il lui faisait dans son temple des prémices de sa chasse; la déesse vierge ayant en horreur le mariage, voulut le punir de sa témérité. Enfin, on rapporte que le fils d'Aristée et d'Autonoé s'était attiré la colère des dieux pour avoir recherché les faveurs de Sémélé, l'amante de Jupiter (2).

L'attribution aux dieux des cornes, particulièrement de celles du taureau, remonte aux religions de l'Asie. Là, nous trouvons *Bélus*, représenté d'ordinaire avec des cornes de taureau sur la tête (3). Les taureaux ailés à face humaine qui défendent l'entrée des palais de l'Assyrie, sont des images de Bélus, déjà presque complétement identifié avec l'animal qui lui sert de symbole.

Nous trouvons les mêmes degrés dans la métamorphose d'Actéon en cerf; on le voit sur quelques monuments avec des cornes naissantes (4), et les poëtes racontent qu'il ne fut dévoré par ses chiens qu'après avoir été complétement changé en cerf (5).

La présence du *cerf* au lieu du *taureau* dans le mythe d'*Actéon* n'est pas une raison pour qu'on rejette le rapprochement que nous venons de présenter. Sans sortir des monuments orientaux, on passe du taureau au cerf, en passant par le bubale (6). D'ailleurs, sur quelques urnes étrusques, les cornes d'Actéon ne ressemblent guère à des bois de cerf; ce ne sont pas des ramures, mais des cornes unies comme celles des taureaux (7). Les dieux à cornes de bélier, comme Jupiter Ammon, et

(1) Diodor. Sicul. *l. cit.*

(2) Acusilaüs *ap.* Apollod. III, 4, 4; Stesichor. *ap.* Paus. IX, 2, 3.

(3) Voyez les représentations figurées sur les cylindres, Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXIX, 2; XXXII, 8; Cullimore, *Oriental Cylinders*, n° 147.

(4) Sur un vase publié par M. Jules Minervini (*Monumenti antichi inediti posseduti da Raffaele Barone*, vol. I, tav. XIX), et sur des urnes étrusques. Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. I, tav. LXV e LXX.

(5) Ovid. *Metam.* III, 194 sqq.

(6) Voyez les représentations des cylindres. Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XIII, 4 et 7. Cf. Gesenius, *Lexicon manuale hebraïcum*, *v.* דְּאֵב.

(7) Voyez les urnes citées dans la note 4.

de bouc, comme Pan, rentrent dans les mêmes conceptions religieuses que les dieux à cornes de taureau et de cerf (1).

Le chasseur de la Béotie semble, il est vrai, bien éloigné du dieu principal des Chaldéens : mais le *Jupiter Actæus* (2) sert d'intermédiaire naturel entre ces deux personnages dont l'âge et le degré d'activité offrent au premier abord un contraste complet.

Le Jupiter Actæus, sur lequel nous avons peu de détails, s'explique mieux par les monuments de la religion des Gaules, où tout nous montre que les doctrines de l'Orient s'étaient conservées avec moins d'altération qu'en Grèce. Nous n'en citerons pour exemple, que le précieux bas-relief, découvert il y a quelques années à Reims, et qui nous montre un dieu barbu, accroupi à la manière indienne, entre les figures debout de Mercure et d'Apollon. Ce dieu, vêtu d'une tunique détachée de l'épaule droite comme celle de Vulcain et portant au cou le *torques* national, se distingue principalement par les *cornes* qui s'élèvent sur son front, et par le sac placé sur son bras gauche, tandis que de la main droite il en fait sortir une masse et comme un ruisseau de fruits, faînes ou glands, dont viennent se nourrir un *taureau* et un *cerf*, représentés au-devant de la plinthe carrée sur laquelle repose le corps du dieu. Le bas-relief qui renferme ces précieux détails a la forme d'une édicule, dans le fronton de laquelle on remarque un rat (3).

Le nom qui, sans aucun doute, convient le mieux à cette divinité,

(1) On connaît plusieurs hermès à double tête qui représentent Jupiter à cornes de bélier, et Bacchus jeune à cornes de taureau. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, V, tav. A III. Cf. Apollon Κερεάτας, adoré en Arcadie. Paus. VIII, 34, 3.

(2) Dicæarch. *Descript. montis Pelii*, p. 29, ed. Hudson.

(3) Voyez dans la *Chronique de Champagne*, t. I, p. 370 une lettre de M. L. Paris. Nous donnons ici une réduction de ce curieux monument.



est celui de *Cernunnos*, déjà connu par l'inscription jointe à une des figures qui décorent l'un des prétendus autels découverts dans les fondements de l'église de Notre-Dame de Paris. Cernunnos y est représenté avec de grandes cornes de cerf ou de daim (1). *Karnaïn* קַרְנַיִן est la forme chaldaïque du mot qui désigne les *deux cornes; Karan* קָרַן en hébreu est le verbe d'état qui désigne celui qui porte des cornes : d'où il est permis de conclure que le mot oriental a été transmis aux Gaulois sans altération avec le symbole qui s'y rattache. Le rat, animal dont la demeure est souterraine, indique un véritable *Pluton*, dieu de la richesse, et c'est sous cet aspect que nous apparaît le *Cernunnos* de Reims (2). Le nom d'*Actéon*, de son côté, se prête à cette signification. De même que le Molionide *Ctéatus* est le fils d'*Actor* (3), de même *Actéon* (ἀ augmentatif et κταίων pour κτάων, participe présent de l'inusité κτάω, *enrichir*, dont on n'a que le moyen κτάομαι, *posséder la richesse*, et pour la forme active, le participe de l'aoriste second κτάς, c'est-à-dire le *grand possesseur, celui qui enrichit* par excellence comme Πλούτων) Actéon, disons-nous, offre une étroite analogie avec le *Jupiter Ctésius* (4).

Cet *Actéon,* roi de la richesse et des demeures infernales, trouve dans *Hécate* (dont le nom présente avec le sien une si exacte ressemblance) une compagne parfaitement assortie, et si l'on réfléchit qu'*Hécate* est la même que *Diane*, et que les *chiens* lui sont spécialement consacrés (5),

(1) D. Martin, *Religion des Gaulois*, t. II, pl. 25; *Histoire de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres,* t. III, p. 242; *Mémoires de l'Académie celtique,* t. I, pl. II, 3.

(2) Pluton a souvent pour attribut la corne d'abondance. Zoëga, *Bassirilievi*, tav. I; *Cat. Durand*, n° 201. Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, t. II, p. 320 et suiv.

(3) Homer. *Iliad.* Ψ, 638 et *ibi* Schol.; Eustath. *ad l. cit.*, p. 1321.

(4) Voyez ce que nous avons dit du Jupiter Ctésius dans le premier volume de ce recueil, p. 89. Le dieu Ammon, couronné du modius et à cornes de bélier est un véritable Sérapis. Voyez certaines médailles d'Antonin le Pieux frappées à Alexandrie. Zoëga, *Num. Ægypt.* p. 173, n° 97 et tab. X.

(5) Plutarch. *Quæst. Rom.*, t. VII, p. 120, ed. Reiske; Schol. *ad.* Theocrit. *Idyll.* II, 12; Lycophr. *Cassandr.* 77 et *ibi* Tzetz. Stace (*Theb.* VII, 273-74) donne à la source *Gargaphia* dans laquelle Diane est surprise au bain par Actéon,

on reconnaîtra la réunion des traits les plus essentiels au mythe d'Actéon. Phérécyde (1) dit qu'Hécate est la fille d'Aristée, par conséquent la sœur d'Actéon.

Il est vrai que l'Actéon infernal, ou le *Jupiter Ctésius*, diffère notablement du jeune chasseur, dont l'imprudence ou l'audace fut si cruellement punie par Artémis. Toutefois, si les récits des mythographes offrent peu d'éclaircissements sur ce point, il n'en est pas de même des monuments où nous trouvons alternativement deux *Actéon*, l'un jeune et imberbe, qui est celui de la tradition ordinaire, l'autre barbu et viril qui se rapproche des notions que nous venons de rassembler. Quand Actéon se livre contre Diane aux mêmes violences que Tityus contre Latone, comme sur la pl. XCIX, quand nous le voyons (pl. CII) en pendant avec *Ajax* (dont le nom grec exprime la douleur), sous des traits aussi marqués que ceux du héros de Salamine, on peut noter déjà une déviation considérable à la tradition la plus reçue, déviation qui rapproche le personnage des puissances infernales et telluriques (2).

Ici se révèle toute l'importance du vase reproduit sur notre pl. CIII, où le mythe d'Apollon et d'Hyacinthe se trouve associé à celui d'Actéon. C'est qu'en effet, de même qu'à Amyclæ, nous rencontrons un double Apollon, l'un viril et l'autre adolescent, le premier éraste et le second éromène, et, dans le sens profond du mythe, l'un père et l'autre fils (3);

l'épithète de *gouffre d'Hécate*. Scylla, la déesse moitié femme, moitié poisson et ayant plusieurs chiens à la ceinture est fille d'Hécate Cratæis. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon*. IV, 828.

(1) *Ap*. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon*. III, 467; Pherecyd. *Fragm*. XXXII, p. 147, ed. Sturz. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. III, S. 157, Ausg. 3.

(2) Ajax immole des troupeaux avant de se percer lui-même de son épée; Actéon, changé en cerf, est dévoré par ses chiens. Nous reconnaissons là un souvenir et comme un écho des monuments chaldéens sur lesquels on trouve répété le groupe du *lion* dévorant le *taureau*. Il y a cette différence entre les deux mythes rassemblés sur le vase étrusque de la pl. CII, qu'avec Ajax, c'est le héros qui est le *lion*, et qui tue le taureau; tandis qu'avec *Actéon*, le héros est le *taureau*, et succombe dans la lutte. Cf. les représentations des cylindres. Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXXV, 11; Cullimore, *Oriental Cylinders*, nos 8, 9, 169.

(3) Cf. *supra*, p. 45 et 310.

de même aussi il faut reconnaître en Béotie deux *Actéon*, dont le contraste et les rapports sont exactement de la même nature. Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est la mort de l'éphèbe qui l'identifie avec son meurtrier ou son ravisseur, et qui fait ainsi d'Adonis, l'amant de Proserpine, le même que Pluton son époux.

Ces notions, dont on trouve l'application détaillée dans l'étude des différents vases qui représentent le mythe d'Actéon, se fortifieraient au besoin des considérations que fournit le personnage de la déesse, qui, soit Diane, soit Vénus, soit même Minerve, descend dans le bain loin des regards sacriléges. Les bains naturels, cachés dans les profondeurs de la terre, s'identifient avec le sépulcre, et les voiles de la doctrine mystérieuse y tombent, comme les vêtements de la déesse dans le secret des vallées ou des grottes. Mais le supplice infligé au profane que la curiosité ou le hasard a poussé au delà des limites qui lui étaient imposées, n'est encore qu'une figure dont l'initié pénètre le sens. Ni la blessure mortelle que le sanglier inflige à Adonis, ni la dispersion des membres d'Osiris par Typhon, ni l'acharnement des Titans contre Dionysus. n'empêchent Adonis de reposer dans les bras de Proserpine, Osiris de commander aux morts, et Bacchus de gouverner l'empire des enfers et il en est de même d'Actéon.

Le mythe d'Actéon a donc un sens à la fois funèbre et cosmique. Comme tous les dieux chasseurs, comme tous les héros qui se livrent au plaisir de la chasse, le jeune Actéon n'est autre chose qu'un emblème du soleil. Comme Pan, autre dieu cornu, il parcourt les sommets des montagnes; comme Pan Lycéus, il est *phosphoros,* c'est-à-dire qu'on doit le ranger parmi les dieux de la lumière. C'est ce paraît exprimer son nom Ἀκταίων (d'ἀκτίς, *rayon, lueur*). Aussi un des chevaux du Soleil portait-il le nom d'*Actéon* (1). Actéon est un emblème du soleil couchant ou du soleil brumal (ἀκτή, *rivage, grève*); il veut faire violence à la chaste Diane, qui n'est autre que la Lune et que la Déesse Infernale.

(1) Fulgent. *Mythol.* I, 11. *Actæon splendens dicitur.* Cf. duc de Luynes, *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique*, t. I, p. 71.

Comme Pan qui veut séduire la Lune en lui offrant son troupeau (1), Actéon cherche à plaire à la déesse en lui consacrant les prémices de sa chasse; mais comme d'autres héros solaires qui deviennent la proie des animaux, il est dévoré par ses chiens. La mythologie nous offre une foule de catastrophes du même genre. Dionysus Zagreus (2) est mis en pièces par les Titans; Thasus, fils d'Anius est déchiré par ses chiens à Délos (3); le jeune Linus, fils de Psamathé et d'Apollon, éprouve le même sort à Argos (4). Les cavales de Glaucus, saisies de fureur, dévorent leur maître aux jeux funèbres célébrés en l'honneur de Pélias (5); le même sort est réservé à Diomède en Thrace (6); Jasion, fils de Jupiter et d'Électre (7), OEnomaüs (8), Hippolyte (9), meurent précipités de leurs chars.

Érymanthus, fils d'Apollon, voit Aphrodite nue au bain, et est puni par la déesse qui le rend aveugle (10). Tirésias, de même est puni par la chaste Minerve, pour avoir osé porter ses regards sur la déesse pendant qu'elle se baignait; Minerve jette de l'eau dans ses yeux et lui fait perdre ainsi la vue (11). C'est de la même manière qu'Ovide (12) indique la punition d'Actéon. Diane n'ayant pas à sa portée son arc et ses

(1) Virg. *Georg.* III, 391 sqq. et *ibi* Probus. Cf. une médaille de la colonie de Patras, qui montre au revers de Marc Aurèle, Diane-Lune à cheval se dirigeant vers Pan assis sur un rocher. Sestini, *Lettere numism. di contin.* t. V, p. 14, tab. I, 13; Streber, *Numismata nonnulla græca ex Museo regis Bavariæ*, tab. II, 3.

(2) Clem. Alex. *Protrept.* p. 15, ed. Potter; Hygin. *Fab.* 167. Cf. la mort d'Osiris mis en pièces par Typhon et celle d'Épaphus déchiré par les Curètes. Apollod. II, 1, 3.

(3) Hygin. *Fab.* 247; Ovid. *Ibis*, 480 et Intpp.

(4) Paus. I, 43, 7; Conon, *Narr.* XIX. Cf. *supra*, p. 35.

(5) Hygin. *Fab.* 250; Schol. *ad* Euripid. *Phœniss.* 1124.

(6) Diodor. Sicul. IV, 15.

(7) Hygin. *Fab.* 250.

(8) Diodor. Sicul. IV, 73; Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* I, 752.

(9) Hygin. *Fab.* 47; Paus. II, 32, 1.

(10) Ptolem. Hephæst. I, p. 12, ed. Roulez.

(11) Callimach. *Lavacr. Pallad.* 75, sqq.

(12) *Metam.* III, 188-94 :

. . . . Et ut vellet promptas habuisse sagittas,
Quas habuit, sic hausit aquas: vultumque virilem
Perfudit : spargensque comas ultricibus undis
. . . .
. . . .
. . . .
Dat sparso capiti vivacis cornua cervi.

flèches ne peut percer l'indiscret chasseur; mais elle lui lance de l'eau à la figure, et aussitôt commence la métamorphose.

Le téméraire qui même involontairement voyait une déesse nue était sur-le-champ puni de son imprudence (1).

Comme dans le mythe d'Actéon, la punition d'Érymanthus et de Tirésias indique la perte de la lumière par la perte des yeux. Mais comme Adonis, Actéon est aussi l'emblème des productions de la terre et particulièrement du blé qui mûrit par les chaleurs de l'été et sous l'influence du chien Sirius (ἀκτή, blé) (2). Dans l'île de Céos, à l'époque de la canicule, on offrait des sacrifices à Zeus Ἰκμαῖος pour le prier de tempérer les chaleurs; Aristée, le père d'Actéon, avait institué ces sacrifices (3). Une procession solennelle partait tous les ans d'Iolchos pour se rendre au sommet du mont Pélion, où était situé le temple de *Jupiter Actæus*, afin de demander au dieu de rafraîchir l'atmosphère par les vents étésiens. C'était à l'époque de la canicule, dans les plus fortes chaleurs de l'été, qu'avait lieu cette pompe, et ceux qui y prenaient part étaient revêtus de peaux d'animaux avec leurs poils, pour se garantir du froid excessif qui règne sur la montagne, comme dit Dicéarque; il est permis de croire cependant que ces peaux étaient employées pour rappeler la métamorphose d'Actéon (4).

(1) Callimach. *Lavacr. Pallad.* 51; Eudoc. *Violarium*, p. 10, ed. Villoison. Cf. Lenormant, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* t. I, p. 248 et suiv. Cf. aussi Siprœtas changé en femme pour avoir vu Diane au bain. Antonin. Lib. *Metam.* XVII.

(2) Schol. *ad* Homer. *Odyss.* B, 355. Λέγεται δὲ ἀκτὴ τὸ λεπτότατον τοῦ ἀλεύρου. Cf. Creuzer, *Symbolik*, Bd. III, S. 156, Ausg. 3; Bröndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, I, p. 45, note 9.

(3) Diodor. Sicul. IV, 82; Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* II, 498. Cf. Bröndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, I, p. 42 et suiv.

(4) Dicæarch. *Descript. mont. Pelii*, p. 29, ed. Hudson. Ἐπ' ἄκρας δὲ τῆς τοῦ ὄρους κορυφῆς σπήλαιόν ἐστι τὸ καλούμενον Χειρώνιον, καὶ Διὸς Ἀκταίου ἱερόν, ἐφ' ὃ κατὰ κυνὸς ἀνατολὴν κατὰ τὸ ἀκμαιότατον καῦμα ἀναβαίνουσι τῶν πολιτῶν οἱ ἐπιφανέστατοι καὶ ταῖς ἡλικίαις ἀκμάζοντες, ἐπιλεχθέντες ἐπὶ τοῦ ἱερέως, ἐνεζωσμένοι κώδια τρίποκα καινά· τοιοῦτον συμβαίνει ἐπὶ τοῦ ὄρους τὸ ψύχος εἶναι. Cf. l'expression *Actæos imbres* employée par Stace, *Theb.* IV, 453. Cf. K. O. Müller, *Orchom.* S. 248 folg.; S. 348, folg.; Welcker, *die griechischen Tragædien*, S. 49; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 56, note 20.

Actéon, sous une forme héroïque, est le même que *Zeus Actæus,* qu'*Apollon Actæus,* ou *Actiacus*, adoré à Adrastéa, dans la Mysie inférieure, à Acté dans la Magnésie, et à Actium (1). C'est toujours sur des promontoires qu'on retrouve le culte du Jupiter et de l'Apollon Actæus. L'Attique avait autrefois porté le nom d'*Acté* ou *Actæa,* par rapport à sa position géographique, comme une presqu'île qui s'avance au milieu de la mer; le premier roi de ce pays se nommait *Actéon* (2).

Le poëte Alexis cité par Athénée (3) dit que l'on donnait le nom de chiens d'Héphestus aux étincelles qui s'échappent du fer rougi au feu, quand on le bat sur l'enclume. Y aurait-il un rapport entre les chiens qui dévorent Actéon et les étincelles, nommées poétiquement chiens d'Héphestus? On aurait pu le croire d'après ce que nous avons dit plus haut (4) du nom d'Actéon auquel paraît s'attacher l'idée de *splendeur, d'éclat.* Mais le nom de *chiens* (κύνες) est donné en général aux ministres des dieux. Sur le mont Etna s'élevait un temple très-vénéré de Vulcain, qui était gardé par des chiens (5). Porphyre, dans la vie de Pythagore (6), donne le nom de *chiens d'Hécate* aux planètes, considérées comme ministres ou acolytes de la déesse. C'est dans le même sens que Sophocle (7) attribue au Sphinx l'épithète de chien, qu'Euripide (8) qualifie l'Hydre de Lerne, Lycophron (9) la baleine qui engloutit Hercule, Apollonius de Rhodes (10) les Harpyies, Hésychius (11) les Furies, et enfin le poëte Anaxilas cité par Athénée (12) le monstre Scylla.

(1) Strab. XIII, p. 588; Steph. Byzant. *v.* Ἀκτή; idem, *v.* Ἄκτια. Cf. Apollon Ἐπάκτιος. Apoll. Rhod. *Argon.* I, 403 et *ibi* Schol.

(2) Paus. I, 2, 5; Apollod. III, 14, 2. Hesych. *v.* Ἀκταία.

(3) IX, p. 379 C. Cf. Eubul. *ap.* Athen. III, p. 108 B, et V, p. 228 F; Hesych. *v.* Κύων. Voyez aussi de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, t. II, p. 343, note 2.

(4) *Supra*, p. 329.

(5) Ælian. *Hist. Anim.* XI, 3.

(6) P. 41; Clem. Alex. *Strom.* V, p. 676, ed. Potter.

(7) *OEdip. Rex,* 391 et *ibi* Schol.

(8) *Herc. Fur.* 1277.

(9) *Cassandr.* 34 et 471.

(10) *Argon.* II, 289; *Serv. ad* Virg. *Æn.* III, 209.

(11) *V.* Κύων.

(12) XIII, p. 558, A. Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* t. II, p. 308.

Les chiens consacrés aux divinités infernales étaient écartés de tous les temples où l'on honorait les Dieux Olympiens (1).

On disait que les Telchines, personnages héroïques, d'un caractère analogue aux Titans, aux Curètes, aux Corybantes et aux Cabires n'étaient autres que les chiens d'Actéon, transformés en hommes; leurs noms étaient *Chryson, Argyron* et *Chalcon* (2); c'étaient des ouvriers en métallurgie, compagnons de Vulcain, de même que les Cyclopes. D'après une autre version, ils étaient au nombre de quatre et ils portaient les noms d'*Actæus, Mégalesius, Orménus* et *Lycus* (3). On remarquera que l'un des Telchines a lui-même le nom d'*Actæus;* on honorait à Lindus, dans l'île de Rhodes, Apollon sous l'épithète de Τελχίνιος (4). Actéon, dévoré par ses chiens, comme il arrive toujours dans les traditions mythologiques, s'identifie avec ceux qui l'ont mis à mort. Le soleil, quand il quitte l'hémisphère supérieur, pour rentrer dans le foyer du feu central est absorbé par Héphestus, et le dieu du feu se confond lui-même avec ses acolytes; c'est pourquoi le Telchine *Actæus* est à la fois *Actéon,* héros solaire, un de ses chiens et Héphestus lui-même.

La pl. XCIX représente *Artémis* debout, coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique brodée et d'un ampechonium; la déesse est armée de l'arc et de deux flèches; à l'extrémité de la flèche qu'Artémis tient dans sa main droite, on remarque un ornement en forme de croissant. *Actéon,* renversé aux pieds de la déesse, se défend avec le *lagobolon* contre trois chiens, qui l'attaquent avec acharnement (5); leurs morsures font jaillir le sang de sa tête, de son épaule gauche et de sa cuisse droite. Le chasseur est barbu; il est nu, n'ayant qu'une

(1) Voyez Panofka, *Musée Blacas*, p. 28. Cerbère tricéphale est le gardien des régions ténébreuses où règne Pluton; le chien Orthrus garde les troupeaux du triple Géryon, le roi du couchant. Hesiod. *Theogon.* 308; Apollod. II, 5, 10. Les mythographes donnent aussi plusieurs chiens à Géryon. Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.* t. II, p. 137.

(2) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* I, p. 771 et 772.

(3) Tzetz. *Chil.* XII, 836.

(4) Diodor. Sicul. V, 55. Cf. sur les Telchines, la curieuse dissertation de Sicherer, *de Telchinibus*, Traject ad Rhenum, 1840; Lobeck, *Aglaophum*, p. 1181 sqq.

(5) Ovide (*Metam.* III, 206-33) nomme

nébride, qui, couvrant ses épaules, vient se nouer par devant sur la poitrine.

Cette peinture est tracée sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, autrefois du Musée du prince de Canino, et publiée dans le second recueil de Micali (1). Le sujet peint au revers n'est pas indiqué.

La composition de notre pl. XCIX a une grande analogie avec celles où l'on voit Tityus qui veut faire violence à Latone (2). Nous avons vu qu'une tradition donnait à entendre qu'Actéon s'était porté aux mêmes excès contre Diane (3). Dans une des plus belles peintures qui représentent l'enlèvement de Latone, Diane et Apollon accourent pour porter secours à leur mère; Apollon est désigné par son nom AΓOLLON ; mais le nom d'Artémis est remplacé par une épithète AIΔOS (4).

D'après les réflexions qui précèdent, nous ne devons pas être surpris de la ressemblance qui existe entre Actéon et les Géants; car Actéon, comme Tityus, qui veut faire violence à Latone, comme Ixion qui se porte aux mêmes excès contre Junon (5), comme le chasseur Orion, amant de Diane (6), peut très-bien être rangé parmi les adversaires des dieux de l'Olympe (7).

trente-six chiens d'Actéon. Trois d'entre eux se jettent d'abord sur lui :

Prima Melanchætes in tergo vulnera fecit:
Proxima Theridamas ; Oresitrophos hæsit in armo.

Hygin. (*Fab.* 181) donne une liste de quatre-vingt-cinq chiens. Eschyle, cité par Pollux (*Onomast.* V, 5, 47), ne donnait que quatre chiens à Actéon. Chez Apollodore (III, 4, 4) on trouve aussi les noms de quelques-uns de ces chiens; il les porte à cinquante.

(1) *Storia degli ant. popoli italiani,* tav. C, 1. Cf. Gerhard, *Rapp. Volc.* n. 253.

(2) Voyez les pl. LV-LVII de ce volume.

(3) *Supra*, p. 324.

(4) T. II, pl. LVI.

(5) *Myth. Vat.* I, 14.

(6) Apollod. I, 4, 3.

(7) Cf de Witte, *Revue numismatique*, année 1849, p. 338.

PLANCHE C.

Le sujet reproduit sur la planche C est peint sur un *oxybaphon* (f. 79 à figures rouges (1). Dans cette scène, *Actéon* jeune, renversé sur un genou, se défend contre deux chiens; le héros est nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde; à ses pieds sont des endromides. Il est armé d'un épieu, au moyen duquel il cherche à éloigner ses chiens. Déjà des bois de cerf qui montrent sa métamorphose, s'élèvent sur son front. Un chêne, au pied duquel Actéon est tombé, épuisé de fatigue, indique la forêt. A droite *Diane*, armée d'un javelot, lève la main droite, mouvement impératif qui semble indiquer qu'elle excite les chiens à attaquer le malheureux chasseur. La déesse ne se distingue par aucun signe particulier; elle n'a aucun ornement dans les cheveux; sa longue tunique la couvre jusqu'aux pieds, et par-dessus ce vêtement, elle a un petit péplus qui ne descend que jusqu'aux genoux. Devant Diane, dans le champ du tableau est peint un objet de forme ronde. Doit-on prendre cet objet pour une sphéra ou n'est-ce pas plutôt un disque de métal? A gauche, derrière l'arbre, on voit *Pan* capripède qui s'éloigne de la scène, tout en tournant ses regards vers Actéon. Le dieu de l'Arcadie est nu, ayant sa chlamyde roulée autour du bras gauche. Sur son épaule droite, il porte un objet qui ressemble à une massue, mais qui pourrait bien être une flûte.

Les rapports de Pan avec Artémis sont connus. Chez les Arcadiens, Artémis Hymnia passait pour l'épouse de Pan, le dieu indigène (2). Callimaque (3) raconte que Diane alla trouver Pan qui lui donna six chiens pour la chasse au lion et sept autres dressés à celle du cerf et du lièvre.

(1) Millin, *Mon. inéd.* I, pl. V; Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. VI, tav. M, 5, n° 1. Ce vase avait déjà été publié longtemps auparavant par Venuti, dans un *choix de peintures de vases*, pl. LXXIV. Cf. Raoul Rochette, *Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 267, note 3.

(2) Voyez *supra*, p. 304 et 305.

(3) *Hymn. in Dianam*, 87 sqq.

Plusieurs archéologues, Millin (1) et M. Panofka (2) préfèrent donner à la femme placée à la droite du tableau le nom d'*Autonoé* qui est celui de la mère d'Actéon. Cette explication a pour elle un certain degré de vraisemblance. Pan porte l'épithète d'Ἄκτιος, comme Jupiter celle d'Ἀκταῖος (3); Aristée, le père d'Actéon, est un héros qui, d'après les mythographes, préside aux soins qu'exige l'éducation des abeilles (4); il porte les surnoms d'Ἀγρεὺς et de Νόμιος (5). D'un autre côté Pan lui-même porte les épithètes de Μελισσοσόος, d'Ἀγρεὺς et de Νόμιος (6); Artémis à son tour est surnommée Ἀριστώ ou Ἀρίστη (7). Le couple divin de Pan et d'Artémis répond donc tout à fait au couple d'Aristée et d'Autonoé, qui n'en est qu'une forme héroïque. Pan cornu (δικέρως) (8) rappelle l'Actéon cornu (Ἀκταίων κερασφόρος (9) et le dieu gaulois nommé Cernunnos, qui, de même qu'Actéon, porte sur son front deux bois de cerf (10). Cependant le nom de Diane nous semble devoir être préféré, si on compare la peinture de notre pl. C avec celle de notre pl. CIII A, qui, pour la disposition des personnages, offre une grande analogie avec la peinture publiée par Millin.

Maintenant, quant à l'objet de forme ronde placé dans le champ de la peinture, il rappelle le disque qui, lancé par Apollon, causa la mort du jeune Hyacinthe (11). Actéon, comme nous l'avons dit, doit être considéré comme un dieu solaire ainsi qu'Apollon-Hyacinthe; il est déchiré par ses chiens de même que Dionysus Zagreus est mis en pièces par les Titans (12).

(1) *Mon. inéd.*, t. I, p. 47.

(2) *Cabinet Pourtalès*, p. 54.

(3) Theocrit. *Idyll.* V, 14 et *ibi* Schol.

(4) Virg. *Georg.* IV, 317 sqq.; Oppian. *Cyneget.* IV, 272.

(5) Diodor. Sicul. IV, 81; Nonn. *Dionys.* V, 215.

(6) *Anthol. Palat.* IX, 226; Hesych. *v.* Ἀγρεύς; Homer. *Hymn.* VII, 5, ed. Ilgen. Près de Lycosure en Arcadie s'élevaient les monts *Nomii* sur lesquels était bâti le temple de Pan Νόμιος. Paus. VIII, 38, 8.

(7) Paus. I, 29, 2.

(8) Homer. *Hymn.* VII, 2, ed. Ilgen.

(9) Pollux, *Onomast.* IV, 19, 141.

(10) Dom Martin, *Religion des Gaulois*, t. II, pl. 25. Cf. *supra*, p. 326 et 327.

(11) Apollod. I, 3, 3; Paus. III, 19, 4. Cf. *supra*, p. 310.

(12) Clem. Alex. *Protrept.* p. 15, ed. Potter. Cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 333, sur les Telchines.

Le revers du vase (1) reproduit sur notre pl. C, montre deux femmes; l'une, tenant une couronne, la tête diadémée, est enveloppée dans un ample péplus; près d'elle est une lance. L'autre, qui ne semble être qu'une hiérodule, tient d'une main la phiale et de l'autre l'œnochoé; sa tête est nue; son costume très-simple consiste en une tunique talaire recouverte d'un péplus. Dans le champ de la peinture sont représentés deux gâteaux.

PLANCHE CI.

La petite composition reproduite sur la pl. CI est tracée sur une *hydrie* (f. 89) à figures rouges, trouvée dans un tombeau d'Eboli (2).

Ici *Actéon* jeune est entouré de trois chiens qui s'élancent vers lui pour le dévorer. Des bois de cerf s'élèvent sur sa tête. Le chasseur est nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde rattachée sur la poitrine. Dans sa main droite brille une épée, au moyen de laquelle il cherche à écarter les chiens.

Nous ne voyons pas Diane à côté d'Actéon; mais la scène est suffisamment caractérisée.

Un miroir étrusque (3) montre de même la composition réduite à la seule figure d'Actéon dévoré par deux chiens. La statue du Musée Britannique (4) représente Actéon luttant contre deux chiens.

Actéon est figuré ici jeune et imberbe. L'épée qu'il tient rappelle l'épithète de Chrysaor attribuée par les poëtes au Soleil (5).

(1) Millin, *Mon. inéd.* t. I, pl. VI.

(2) *Annales de l'Inst. arch.* t. III, pl. D, 3 et p. 407.

(3) Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. II, tav. XLVI.

(4) *Ancient marbles in the British Museum*, II, pl. XLV.

(5) Homer, *Iliad.* O, 256.

PLANCHE CII.

La peinture étrusque reproduite sur notre pl. CII a été publiée d'abord dans les *Monuments inédits* de l'Institut archéologique (1) et plus tard par M. Inghirami (2).

Actéon, désigné par son nom ИVIAϮЯ (3), est représenté dans cette peinture se défendant au moyen du pedum contre l'agression de quatre chiens. Le héros est entièrement nu, couronné de lierre et chaussé d'endromides. Il est barbu comme dans la peinture gravée sur notre pl. XCIX. Dans le champ à gauche, on voit une draperie qui semble être la chlamyde que le malheureux chasseur a jetée loin de lui pour mieux se défendre de l'attaque de ses chiens.

La peinture tracée au revers du vase étrusque (*cratère* f. 78 à figures rouges) montre *Ajax*, ƧЯΞIЯ qui se tue en se laissant tomber sur son épée plantée en terre.

Nous avons indiqué plus haut (4) l'intention du contraste qu'on voit établi sur ce vase entre Actéon et Ajax. En prenant ces deux héros pour des symboles du soleil, l'un est le soleil couchant, mais encore dans l'hémisphère supérieur; l'autre au contraire est une personnification décidément infernale.

Les quatre chiens, comme l'a fait remarquer M. Raoul Rochette (5), sont les quatre chiens nommés par Eschyle dans son Penthée ou dans

(1) T. II, pl. VIII.

(2) *Vasi fitt.* tav. CCCXCVI. Cf. *Cat. Durand*, n° 251; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XVII, 185.

(3) M. Bunsen (*Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 83) avait cru voir la lettre *O* dans le nom d'*Actéon*; et comme cette lettre n'appartient pas à l'alphabet national des Étrusques, il en concluait que ce vase devait avoir été fabriqué à une époque relativement récente; mais l'opinion de M. Bunsen n'était pas fondée, puisque c'est la lettre Y qui, comme dans tous les noms écrits en caractères étrusques, remplace l'O.

(4) *Supra*, p. 328.

(5) *Annales de l'Inst. arch.* t. VI, p. 266.

son Lycurgue, deux de ses tragédies perdues (1), Κόραξ, Ἅρπυια, Χάρων et Λυκιτᾶς.

Ce curieux vase fait aujourd'hui partie du Musée Blacas.

PLANCHE CIII.

La grande composition reproduite sur notre pl. CIII est tracée sur une *amphore à rotules* (f. 91) de la collection de M. le comte de Pourtalès Gorgier (2). Dans la première partie de cette peinture, au centre paraît *Actéon*, armé d'une épée, au moyen de laquelle il cherche à écarter les sept chiens qui l'attaquent. Déjà trois de ces animaux le serrent de près et font couler son sang; des quatre autres, deux accourent, deux autres dans une pose tranquille et accroupis semblent aboyer. Le chasseur est vêtu d'une chlamyde dans laquelle il enveloppe son bras gauche; le bras droit élevé et replié au-dessus de la tête rappelle la pose de l'Apollon Lycien, particularité que M. Panofka (3) n'a pas manqué de signaler. A gauche, paraît *Diane* debout, appuyée sur son javelot et étendant la main droite, comme pour encourager les chiens et les exciter à se jeter sur le malheureux chasseur. La déesse est vêtue d'une tunique courte, sans manches, par-dessus laquelle on voit une nébride attachée au moyen d'une ceinture. Un cécryphale enveloppe les cheveux d'Artémis; à ses pieds, sont des endromides. A côté d'elle est son chien de chasse.

La seconde peinture, gravée sur notre pl. CIII, occupe sur le vase original le revers de la première. Nous voyons ici, au centre, un personnage casqué et imberbe assis sur un rocher; vêtu d'une simple chlamyde, il s'appuie de la main droite sur une lance. Un éphèbe nu, ayant la chla-

(1) *Ap.* Poll. *Onomast.* V, 5, 47.

(2) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XXI; Laborde, *Vases de Lamberg*, II, p. 37, vignette XI.

(3) *L. cit.*, p. 55. Cf. *supra*, p. 147.

myde et la causia rejetées en arrière et tenant deux javelots, se présente devant le personnage assis et semble lui offrir une épée renfermée dans son fourreau. Plus loin, à droite, on voit un éphèbe nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une chlamyde négligemment rejetée en arrière ; il est endormi et assis sur un socle carré, s'appuyant du bras gauche sur une stèle, le bras droit relevé et replié au-dessus de sa tête. Près de lui est un chien de chasse, et au-dessus de sa tête est suspendu un bouclier. A la gauche de cette composition est un groupe composé d'une femme vêtue d'une tunique talaire, tenant un miroir et une scaphé, et d'un éphèbe, armé de deux javelots et d'un bouclier, la tête nue, ceinte d'une bandelette, le corps également nu, n'ayant que la chlamyde sur les épaules.

M. Panofka (1) a donné de ce second tableau une explication des plus satisfaisantes et des plus complètes. Aussi nous bornerons-nous à rappeler ici textuellement cette explication. « Cette peinture, dit le savant « archéologue, mérite de fixer notre attention, puisqu'elle nous donne « une image jusqu'à présent inconnue, mais néanmoins conforme aux « idées religieuses qui s'attachaient au personnage mythique d'Actéon. « Deux passages de Pausanias peuvent servir à expliquer la figure de « ce chasseur, qui se présente ici comme un véritable *Endymion*, reposant sur une pierre ou rocher. Le premier de ces passages se trouve « au l. IX, c. 2, 3 (2). En sortant de Mégare, dit ce voyageur, il y a « à droite une source, et en avançant un peu, une roche qu'on nomme « la roche d'Actéon, sur laquelle on dit qu'il dormait lorsqu'il était « fatigué de la chasse. Quant à la source, on assure que ce fut là qu'il « vit Artémis au bain. Stésichore d'Himéra a écrit que la déesse couvrit « Actéon d'une peau de cerf, et le fit tuer par ses chiens, pour empê-

(1) *L. cit.*, p. 55 et 56.

(2) Τοῖς δὲ ἐκ Μεγάρων ἰοῦσι πηγή τέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ, καὶ προελθοῦσιν ὀλίγον πέτρα· καλοῦσι δὲ τὴν μὲν Ἀκταίωνος, καὶ ἐπὶ ταύτῃ καθεύδειν φασὶ τῇ πέτρᾳ τὸν Ἀκταίωνα, ὁπότε κάμοι θηρεύων· ἐς δὲ τὴν πηγὴν ἐνιδεῖν λέγουσιν αὐτόν, λουμένης Ἀρτέμιδος ἐν τῇ πηγῇ. Στησίχορος δὲ ὁ Ἱμεραῖος ἔγραψεν, ἐλάφου περιβαλεῖν δέρμα Ἀκταίωνι τὴν θεόν, παρασκευάζουσάν οἱ τὸν ἐκ τῶν κυνῶν θάνατον, ἵνα δὴ μὴ γυναῖκα Σεμέλην λάβοι.

« cher qu'il n'épousât Sémélé. Le second passage se trouve au l. IX, « c. 38, 4 (1). Quant à Actéon, dit Pausanias, les Orchoméniens disent « que, leur pays étant tourmenté par un spectre qui se montrait sur un « rocher, ils consultèrent l'oracle de Delphes, qui leur ordonna de cher- « cher s'il y avait quelques restes d'Actéon et de leur donner la sépulture; « il leur prescrivit aussi de faire une statue en bronze de ce spectre, et « de la lier à ce rocher avec du fer. J'ai vu moi-même cette statue d'Ac- « téon enchaînée, et ils lui sacrifient tous les ans comme à un héros.

« Le bouclier, qui, dans notre peinture, paraît suspendu au-dessus de « la tête d'Actéon, représente, comme dans maintes occasions, le disque « du soleil; et dans le sens que nous attachons à Actéon, il n'est pas « étonnant qu'on n'aperçoive que la moitié de l'astre du jour. Quant au « reste des personnages qui entrent dans cette scène et à la question de « savoir si les *deux éphèbes debout* ne désigneraient pas les deux frères « d'Actéon, *Charmos* et *Callicarpos* (2), si la *femme portant des fruits* ne « s'expliquerait pas convenablement par *Autonoé*, sa mère, si le guerrier « assis sur un rocher, au centre du tableau, ne serait pas *Aristée* lui- « même, père d'Actéon, considéré comme un autre *Arès* (Ἄριστος, en grec, « n'étant autre chose que le superlatif d'Ἄρης), et, par conséquent, comme « une forme nouvelle de *Mars* ou de l'*Apollon Amycléen* (3), nous avouons « que de pareilles questions ne sont pas encore mûres pour la science, « et qu'il serait imprudent d'en hasarder les preuves dans une interpré- « tation isolée comme celle que nous avons à tâche de remplir. Nous nous « abstenons donc des développements que nous pourrions donner à des

(1) Περὶ δὲ Ἀκταίωνος λεγόμενα ἦν Ὀρχομενίοις, λυμαίνεσθαι τὴν γῆν πέτραν ἔχον εἴδωλον. Ὡς δὲ ἐχρῶντο ἐν Δελφοῖς, κελεύει σφίσιν ὁ θεός, ἀνευρόντας, εἴ τι ἦν Ἀκταίωνος λοιπόν, κρύψαι τῇ γῇ· κελεύει δὲ καὶ τοῦ εἰδώλου χαλκῆν ποιησαμένους εἰκόνα, πρὸς τῇ πέτρᾳ σιδήρῳ δῆσαι τοῦτο· καὶ αὐτὸς δεδεμένον τὸ ἄγαλμα εἶδον· καὶ τῷ Ἀκταίωνι ἐναγίζουσιν ἀνὰ πᾶν ἔτος. Sestini (*Lettere num. di contin.* t. II, p. 27 et t. IV, tav. I, 27) a cru reconnaître Actéon enchaîné sur le rocher, sur une médaille attribuée à Orchomène : au revers est représentée Diane armée de l'arc. Cf. Mionnet, III, suppl. p. 517, nº 82; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CLXXI, 629 *d*; K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, Taf. XVII, 187.

(2) Diodor. Sicul. IV, 82.

(3) Paus. III, 19, 2.

« opinions que, par conséquent, nous réduisons au rôle de conjectures, « satisfait de n'avoir pas laissé tout à fait sans lumière une des pièces « qui, dans l'interprétation des vases, offre le plus de difficultés. »

Si lors de la rédaction du texte des Antiques du Cabinet de M. le comte de Pourtalès, en 1834, M. Panofka a cru devoir user de ces précautions pour proposer une explication des figures qui entrent dans la seconde peinture de notre pl. CIII, nous n'avons pas les mêmes raisons aujourd'hui pour user d'une semblable réserve. En effet, d'après ce que nous avons dit plus haut du jeune Hyacinthe tué par Apollon, rapproché d'Actéon périssant accablé par ses chiens (1), nous ne sommes nullement surpris de voir un bouclier au-dessus de la tête d'Actéon endormi. Le bouclier remplace ici le disque qui causa la mort du jeune éromène d'Apollon. Actéon endormi rappelle, comme M. Panofka en fait l'observation, un autre chasseur, Endymion ; et ce que nous avons dit de ce héros (2), que l'on doit considérer comme un héros solaire et comme la personnification du soleil descendu dans l'hémisphère inférieur, l'identifie encore une fois avec Actéon. Que Charmus et Callicarpus soient les frères du héros solaire Actéon, ceci n'a rien d'étonnant. Le nom de Χάρμος (Χάρμα, *joie, plaisir*, Χάρις, *grâce, charme, attrait*, Χαίρω, *se réjouir*, etc.) rappelle les Grâces ou Charites, filles d'Hélius (3), comme le nom de Καλλίκαρπος rappelle celui d'une des Heures, Καρπώ (4). L'un indique la joie que cause la renaissance de la nature après la saison de l'hiver, l'autre les fruits qui mûrissent, grâce aux rayons bienfaisants du soleil. *Autonoé* tenant un miroir dans lequel se réfléchit son image, se complaît dans cette contemplation, et cette action fait une allusion directe à son nom (Αὐτονόη, *quasi* αὐτὴν νοοῦσα). Maintenant qu'Aristée se confonde avec Arès et avec Apollon Amycléen, armé de pied en cap comme le dieu de la guerre, les rapprochements que nous avons faits entre Hyacinthe et Actéon rendent compte de cette transformation. Car si, d'un côté, Aristée se rapproche de Pan comme dieu rustique, de l'autre côté,

(1) *Supra*, p. 336.
(2) *Supra*, p. 320.
(3) Antimach. *ap*. Paus. IX, 35, 1.
(4) Paus. *l. cit*.

Aristée se rapproche d'Apollon surnommé aussi Νόμιος et Ἄγριος (1). En suivant ces raisonnements, nous devons faire remarquer que les deux frères *Charmus* et *Callicarpus* s'identifient avec les Dioscures *Castor* et *Pollux*, et que la femme que nous avons désignée sous le nom d'Autonoé peut aussi recevoir celui d'*Hélène* ou de *Phœbé*. Le lecteur instruit de ces transformations mythologiques comprendra facilement le sens que nous y attachons. Dans la religion de la Laconie, les Dioscures et leurs femmes Hilaïra et Phœbé sont étroitement unis au culte de l'Apollon Hyacinthien (2).

Au-dessous des deux peintures reproduites sur notre pl. CIII, se déroule une de ces longues processions ou danses religieuses dont les vases de la Basilicate offrent de nombreux exemples. On voit ici cinq personnages allant à la rencontre de cinq autres. Du côté de Diane et d'Actéon, sont représentés une femme tenant de la main droite une couronne et de la gauche une corbeille remplie de fruits, un éphèbe ayant dans la main un bâton, une femme portant un miroir et un homme drapé qui tend la main droite en avant : une femme qui arrange son péplus ferme la danse de ce côté. A la rencontre de ces cinq personnages, on voit venir un éphèbe portant un vase, une femme ailée, sans doute la *Victoire*, qui tient une couronne et une corbeille ; une seconde femme armée d'une lance et portant une bandelette, un éphèbe ailé, comme Éros, portant une scaphé chargée de fruits, et une femme portant une corbeille et un seau.

(1) Schol. *ad* Homer, *Iliad.* Φ, 447. Cf. *supra*, p. 160. — Pseud. Orph. *Hymn.* XXXIV, 5, ed. Hermann. — Aristée est le même que Jupiter et Apollon. Athenagor. *Legat. pro Christ.* XII.

(2) Paus. III, 16, 1 et 18, 7. Cf. *Supra*, p. 241.



PLANCHE CIII A.

La belle et rare composition que nous publions ici pour la première fois de la grandeur de la composition originale, est peinte sur une *amphore à mascarons* (f. 83), à figures rouges, du Musée Santangelo, à Naples (1).

Tout est nouveau dans cette peinture. *Actéon*, bien caractérisé par les bois de cerf qui surmontent sa tête, n'est pas dévoré ici par ses chiens; bien au contraire, comme l'Artémis Élaphébolos de la pl. XCII, le chasseur, un genou posé sur le dos d'un cerf moucheté qu'il saisit d'une main par les andouillers, est sur le point de le percer d'un javelot dont est armée sa main droite. Jeune, nu, les pieds chaussés d'endromides, le fils d'Aristée n'a pour tout vêtement qu'une chlamyde. Au-dessous du cerf est représenté un bassin rempli d'eau (2). Ce groupe occupe le centre du tableau. A droite, sur un plan plus élevé, on voit *Diane* assise, les jambes croisées, qui se retourne pour regarder le chasseur. La déesse est vêtue d'une tunique courte et légère, sans manches. Par-dessus cette tunique est attachée une nébride tachetée. Le péplus est rejeté par derrière, et posé sous la déesse. Sa tête est ornée d'une stéphané radiée; des boucles d'oreilles, un collier et des bracelets complètent sa parure; ses pieds sont chaussés d'endromides. Enfin ce qui achève de caractériser la déesse de la chasse, c'est l'arc et les deux flèches ou les deux javelots qu'on voit dans ses mains.

(1) M. Ernest Vinet a publié une réduction de cette peinture dans la *Revue archéologique*, t. V, année 1848, pl. 100 et p. 460 et suiv. Cf. Panofka, *Archæologische Zeitung*, 1848, n° 14, S. 221. C'est probablement le même vase que M. Gerhard indique dans une note, *Annales de l'Inst. arch.*, t. III, p. 407, note 1.

(2) Les filets d'eau qui sortent des deux pierres placées au-dessus du bassin étaient dans l'origine peints en blanc; mais la couleur blanche ayant presque entièrenent disparu, il reste peu de traces de ces filets. Voyez Minervini, *Monumenti antichi inediti posseduti da Raffaele Barone*, vol. I, p. 91. Ce bassin indique sans doute la source Gargaphia ou Parthénia.

A gauche, de l'autre côté d'Actéon, on voit un gros chêne près duquel se tiennent debout deux divinités, *Mercure* et *Pan.* Tous deux sont représentés sous des formes juvéniles; ils sont nus et imberbes. Le premier, qui se fait reconnaître à son pétase, à son caducée et à ses talaires ailés, porte une chlæna suspendue sur son bras gauche. Le second, qui pose la main gauche sur l'épaule de Mercure, se distingue par ses cornes au front, une petite queue de satyre et une longue flûte qu'il porte dans la main droite. A droite, au-dessous de la figure de Diane, on voit un *satyre*, jeune et entièrement nu; il est tombé sur un genou, comme précipité à terre devant le cerf qui veut s'échapper des mains d'Actéon. Le satyre se retourne vers le chasseur, et, tenant la main droite levée, il semble jouer avec un caillou ou un osselet.

Les mythographes ne disent pas qu'Actéon ait été puni pour avoir tué un animal consacré à la déesse de la chasse; il est vrai qu'ils attribuent son châtiment à son orgueil, parce qu'il se vantait d'être plus habile que Diane (1). On dit aussi qu'il fut transformé pour avoir voulu forcer la déesse à l'épouser, en consacrant les prémices de sa chasse dans le temple d'Artémis (2). Les compositions de vases conçues dans le style de la peinture gravée pl. CIII A, offrent la plupart du temps des scènes où les sujets mythologiques sont employés avec un sens mystique. La biche est sacrifiée ici par le chasseur Actéon; c'est sur le rivage (ἀκτή) qu'a lieu ce sacrifice. C'est la biche Cérynite qui est la victime offerte à Artémis-Iphigénie par le dieu cornu Actéon-Cernunnos. Actéon, nous l'avons déjà dit, est un héros solaire, la personnification du soleil arrivé au terme de sa course diurne; le couchant est indiqué non-seulement par le rivage de la mer, mais par le satyre qui se précipite sur la grève pour disparaître dans les flots. Nous avons déjà eu l'occasion de rappeler que les satyres ou les Cercopes, habitants des îles Pithécuses indiquent les régions occidentales (3). La rencontre

(1) Euripid. *Bacch.* 337; Diodor. Sicul. IV, 81.

(2) Diodor. Sicul., *l. cit.* Cf. *supra*, p. 325.

(3) Voyez notre premier volume, pl. XLV et p. 134 et suiv.

du chasseur et de la déesse a lieu dans un vallon (*ἐν αὐλῶνι*) et Pan, le dieu rustique porte pour attribut la flûte, *αὐλός*.

A Samothrace, on honorait quatre divinités sous les noms d'Ἀξιόκερσος, Ἀξιόκερσα, Ἀξίερος, et Κάσμιλος (1). Ces quatre divinités des mystères de Samothrace sont représentées dans la peinture que nous avons sous les yeux par Pan Ἀξιόκερσος, le dieu cornu par excellence, époux d'Artémis Ἀξιόκερσα, la déesse Lune de l'Arcadie qui a son emblème dans la biche Cérynite, et par Ἀξίερος sous les traits d'Actéon qui remplit l'office de sacrificateur. A Hermès appartiennent tout naturellement les fonctions de *Casmilus*; il est le dieu psychopompe.

Il y a une grande analogie entre la peinture que nous avons sous les yeux et celle de la planche C. Seulement on remarquera l'absence des chiens. Actéon vient de tuer l'animal cher à Artémis; sa punition commence; déjà des bois de cerf s'élèvent sur son front, bientôt ses chiens vont arriver et se précipiter sur lui. C'est le moment qui précède immédiatement la dernière catastrophe du mythe d'Actéon.

Au revers de la peinture gravée sur la pl. CIII A, on voit quatre éphèbes qui vont se livrer aux jeux gymnastiques; l'un d'eux qui est nu, tient un strigile et un bâton court.

Les deux anses de cette amphore sont enrichies de mascarons représentant des têtes de femme peintes en blanc, l'une casquée, l'autre coiffée du bonnet phrygien. M. Panofka (2) reconnaît dans ces deux têtes *Hilaïra* et *Phœbé* ou *Athéné* avec *Artémis*.

Sur le col sont peints un lion et un sanglier qui s'élancent l'un vers l'autre; une fleur de lotus les sépare.

(1) Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.* I, 917; Etym. M. *v.* Κάβειροι. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 103.

(2) *Archæologische Zeitung*, 1848, n° 14, S. 221. Cf. *Cabinet Pourtalès*, p. 86.

PLANCHE CIII B.

La grande peinture reproduite sur notre pl. CIII B décore une *amphore apulienne* (f. 69) à figures rouges du Musée royal de Berlin (1). Au centre, nous voyons *Actéon*, un genou posé par terre, qui se défend, la main droite armée d'un javelot, contre deux chiens. Le chasseur est vu de face; il est imberbe et nu, n'ayant, comme dans les autres scènes, qu'une chlamyde sur les épaules. A son côté est suspendue une épée; ses pieds sont chaussés d'endromides. Actéon est représenté ici agenouillé aux bords de la source Parthénia. A gauche, à l'extrémité de cette composition, on voit *Diane* assise, vêtue d'une riche tunique courte sans manches et d'un péplus brodé; ses cheveux sont enveloppés d'un cécryphale; ses pieds sont chaussés d'endromides. Une stéphané radiée, des bracelets et un collier complètent sa parure. La déesse, en ouvrant la main gauche à moitié, deux doigts étant repliés en dedans, l'étend vers Actéon (2); de la main droite elle s'appuie sur deux javelots. A ses pieds, on remarque une torche (3) et deux arbrisseaux; au-dessus de sa tête, est suspendue une couronne. Entre Diane et Actéon paraît une déesse debout, dans laquelle on doit reconnaître une *Érinnys*. En effet, le costume que l'artiste a donné à cette déesse est celui qui est constamment attribué aux Furies; des ailes aux épaules, une tunique courte sans manches, des endromides, des bandelettes qui se croisent sur la poitrine; tout indique ici la présence d'une de ces divinités terribles. Appuyée sur deux javelots, les jambes croisées, du regard et de la main droite elle paraît animer les deux chiens.

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1010; *Apulische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. VI.

(2) Signe funeste, comme le geste de Junon sur un magnifique vase du Musée du Louvre représentant *Hercule* enfant, qui lutte contre les serpents envoyés pour le dévorer. *Cat. Durand*, n° 264. Cf. la *Nouv. Galerie myth.* p. 77.

(3) M. Gérhard (*Apulische Vasenbilder*, S. 7) préfère reconnaître ici un carquois.

A droite du groupe d'Actéon dévoré par ses chiens, on voit *Vénus* assise, accompagnée de l'*Amour*. La déesse est vêtue d'une tunique et d'un péplus; un cécryphale enveloppe ses cheveux; sur la main droite, la déesse porte une scaphé dans laquelle on voit une branche de myrte; près du rocher sur lequel Vénus est assise, est posé un éventail. La déesse se retourne vers l'Amour, qui, les jambes croisées, s'appuie de la main gauche sur l'épaule de sa mère; dans sa main droite est une couronne de myrte. Du reste, le jeune dieu est nu, ailé et coiffé à la manière des femmes; ses formes annoncent l'androgyne, comme, en général, dans les peintures de ce style où toujours les Amours et les Génies ont un caractère hermaphrodite. Plus loin, à droite, on voit une femme debout qui, tournant le dos à la scène, tient de la main gauche un miroir dans lequel elle se regarde, ou plutôt dans lequel elle contemple la scène qui se passe derrière elle. D'après ce que nous avons fait observer plus haut (1), c'est *Autonoé*, la mère d'Actéon, qu'il faut reconnaître ici. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; ses cheveux ne sont maintenus que par une simple bandelette. De sa main droite qu'elle étend vers la scène, elle semble dévouer son fils à la mort. Rappelons-nous qu'Agavé, la bacchante exaltée, met elle-même en pièces son fils Penthée, qu'Autonoé, sa sœur, prend part à cette scène (2), que dans le mythe de Méléagre, c'est Althæa, sa mère, qui est d'accord avec Diane pour faire périr son fils, que c'est elle qui cause sa mort par ses imprécations entendues au fond de l'Érèbe par la Furie vengeresse (3).

(1) *Supra*, p. 342. M. Gerhard (*l. cit.* S. 7), reconnaît dans cette femme *Vénus* elle-même, parce qu'en face d'elle, derrière Artémis, se trouve un éphèbe tenant la syrinx et une bandelette; cet éphèbe serait *Pan*. M. Gerhard donne le nom de *Pitho* à la femme assise dans laquelle nous reconnaissons *Aphrodite*.

(2) Ovide, *Metam.* III, 719 sqq.; Hygin. *Fab.* 184; Serv. *ad* Virg. *Æn.* IV, 469; Apollod. III, 5, 2. La plupart des mythographes disent que la mère de Penthée, en déchirant son fils, le prit pour une bête féroce. Ovide (*l. cit.* 714) nomme le *sanglier*; Euripide (*Bacch.* 1215) et Philostrate (*Icon.* I, 18) indiquent le *lion*; Eschyle (*Eumen.* 26) le *lièvre*. Mais Fr. Passow (*ad* Pers. *Sat.* p. 324) a conjecturé, d'après un vers de Perse (*Sat.* I, 100) qui emploie le mot *vitulus*, qu'Agavé crut mettre en pièces un *faon de biche*, en tuant son fils Penthée.

(3) Homer. *Iliad.* I, 564 sqq.; Paus. X, 31, 2.

Or, Philostrate (1), en décrivant un tableau qui représentait la mort de Sémélé et la naissance de Bacchus, indique parmi les accessoires le mont Cithéron personnifié, le pin planté par Mégère et la source, cause de la mort d'Actéon et de la perte de Penthée. On peut donc croire que Mégère, citée ici, était la Furie vengeresse qui intervint dans la mort d'Actéon, comme dans les fureurs des Bacchantes excitées contre le malheureux Penthée. Sur une urne étrusque conservée au Vatican, et qui représente Actéon dévoré par ses chiens, on remarque aux deux angles de la composition une Furie assise sur un rocher (2). Or, Autonoé, dans la peinture que nous avons sous les yeux, devient une véritable *Vénus Libitina*, opposée à la *Vénus Céleste*; elle commande la mort et détourne ses regards, ce qui indique toujours un sens funeste, comme dans une peinture de vase on voit ΦΘΟΝΟΣ, l'*Envie*, personnifiée sous la forme d'un Amour, qui engage sa mère Aphrodite à se détourner de la scène qui représente les noces d'Hercule et de Déjanire (3).

Au-dessus de cette composition règne une frise dans laquelle sont représentés des lions, des panthères, des sphinx, des griffons et des biches. Plus haut, on voit une autre composition qui montre *Laïus* enlevant sur son char le jeune *Chrysippus* (4).

Sur le col du vase est représenté l'enlèvement d'*Égine* ou de *Thalia* par *Jupiter* transformé en aigle (5).

Les trois sujets peints sur cette amphore ont également un sens funèbre. L'enlèvement de l'éphèbe ou de la jeune fille a toujours cette

(1) *Imag.* I, 14. Ἐλάτην τε αὐτῷ παραφυτεύει Μέγαιρα, καὶ πηγὴν ἀναφαίνει ὕδατος, ἐπὶ τῷ Ἀκταίωνος, οἶμαι, καὶ Πενθέως αἵματι.

(2) *Beschreibung der Stadt Rom*, Bd. II, 2, S. 25. Cf. aussi Inghirami, *Mon. etruschi*, Ser. I, tav. LXX.

(3) Cf. *Cat. Durand*, n° 332, note.

(4) C'est de même que, suivant le récit de Plutarque (*Erot.* t. IX, p. 94, ed. Reiske), l'Héraclide Archias avait voulu enlever le jeune *Actéon* à son père Mélissus. *Mélissus* est un nom qui ne disconvient pas au père de l'Actéon de la Béotie, *Aristée*, lequel avait appris aux hommes l'éducation des abeilles (μελίσσαι). Cf. Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.* IV, 1212. Le jeune Actéon fils de Mélissus, dans la lutte que cause son enlèvement, est mis en pièces par les Bacchiades.

(5) C'est la peinture que nous avons publiée dans le premier volume de ce recueil. pl. XVII.

signification; le jeune homme enlevé rappelle Adonis, Ganymède, Phaëthon et tant d'autres, comme le rapt de la jeune fille s'identifie avec celui de Proserpine (1).

Au revers de ces trois peintures on voit sur le col une tête de femme sortant du calice d'une fleur épanouie et au-dessous, dans deux zones, des éphèbes et des jeunes filles comme dans les vases des mystères.

PLANCHE CIII C.

L'intérieur d'une *cylix* (f. 102) à figures noires montre *Actéon* assailli par sept chiens qui font couler son sang de tous les membres de son corps. Le chasseur est entièrement nu; il est représenté barbu comme sur le *cratère* étrusque de la pl. CII et sur l'*amphore de Nola* de la pl. XCIX.

Cette peinture inédite s'explique d'elle-même. Actéon, héros solaire, est attaqué ici par sept chiens qui indiquent peut-être les sept jours de la semaine.

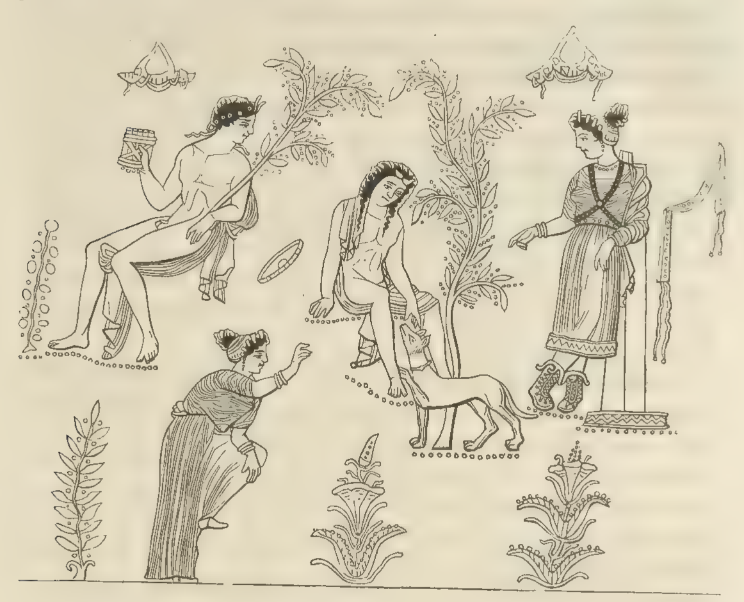
L'extérieur de cette cylix montre une scène de combat entre plusieurs groupes de guerriers.

En 1845 cette coupe découverte dans un tombeau de Bomarzo se trouvait dans le magasin d'antiquités de M. Basseggio à Rome (2).

(1) Cf. le premier volume de ce recueil, p. 34.

(2) Ernest Vinet, *Revue archéologique*, t. V, 1848, p. 475.

M. Jules Minervini (1) vient de publier un *stamnus* (f. 75) à figures rouges sur lequel la fable d'Actéon est représentée d'une manière toute particulière. Nous en donnons ici un trait.



Au centre est assis *Actéon* cornu qui semble caresser un chien. Un arbre est près du héros. A droite *Diane* debout, appuyée sur une stèle, semble exciter l'ardeur du chien ou bien le montre à Actéon. La déesse est vêtue d'une tunique qui ne descend qu'un peu au-dessous des genoux; de larges courroies qui servent à suspendre son carquois se croisent sur sa poitrine; à ses pieds sont des endromides. Sur sa tête est une stéphané radiée, qui se combine avec un cécryphale. Une bandelette est suspendue dans le champ de la peinture derrière la déesse; au-dessus de sa

(1) *Monumenti antichi inediti posseduti da Raffaele Barone*, vol. I, tav. XIX.

tête est une couronne. A gauche un dieu qui pourrait être pris tout aussi bien pour *Apollon* que pour *Pan* est assis, tournant le dos à la scène, mais reportant ses regards vers Actéon. Il est nu, ayant sa chlamyde près de lui; il tient pour attributs la syrinx et une branche de laurier. Sa tête est ceinte d'une couronne de fleurs; sur son front s'élèvent de petites cornes. Près de lui est une phiale ou peut-être un disque, et au-dessus de sa tête une couronne suspendue. Au-dessous de ces trois figures est représentée une jeune femme qui, relevant la jambe gauche, sur laquelle elle appuie son bras, de la main droite levée, semble faire un geste d'intelligence avec Diane, ou bien diriger la main vers le chien. Est-ce *Autonoé* qu'il faut ici reconnaître? Cette femme est vêtue d'une double tunique; elle porte des chaussures aux pieds; sa coiffure est semblable à celle de Diane. Deux fleurs qui pourraient bien être l'*asphodèle*, plante dont le sens funèbre est connu, et un arbrisseau, peut-être un myrte, se voient devant et derrière la nymphe.

Le lecteur s'apercevra sans peine à quel point il serait facile, sans les traits auxquels on reconnaît ici Pan et Actéon, de transformer cette scène en un sujet de Cyparisse pleurant son cerf, entre Apollon qui l'aime et rtémis, la déesse de la chasse. Le disque jeté dans le champ pourrait servir aussi à indiquer Hyacinthe au lieu d'Actéon. Quant à la jeune femme placée au bas de la scène, elle rappelle, si on l'isole du reste du tableau, soit Coré cueillant les fleurs de la plaine d'Enna, soit Junon, charmée à l'aspect de la fleur dont le contact doit amener la naissance de Mars (1).

Tout d'ailleurs dans cette peinture respire l'euphémisme que l'art hellénique cherchait à imprimer aux sujets les plus lugubres. La métamorphose d'Actéon est à peine indiquée par les deux petites cornes qui s'élèvent sur son front; il caresse le chien qui bientôt ne reconnaîtra plus son maître, se jettera sur lui et le fera périr en le déchirant. C'est ainsi que d'un tableau funèbre, les Grecs savaient faire une composition calme et empreinte d'une teinte doucement mélancolique.

(1) Voyez Adrien de Longpérier, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, tome XX. page 165 et suivantes

Polygnote avait représenté dans la Lesché de Delphes *Actéon* et *Autonoé* sa mère tenant un faon de biche et assis sur une nébride; près d'eux se tenait un chien de chasse. Pausanias (1) fait remarquer que ces attributs faisaient allusion aux circonstances de la vie et de la mort d'Actéon, et nous ferons observer à notre tour que Polygnote, comme l'artiste auquel on doit la peinture publiée par M. Minervini, avait cherché à rappeler d'une manière détournée et euphémique la triste fin du héros de la Béotie (2).

Quelques tragiques, et entre autres Eschyle, avaient fait paraître Actéon sur le théâtre. On cite une pièce intitulée Τοξότιδες, dans laquelle le poëte était accusé d'avoir dévoilé les mystères (3). Le lecteur comprendra facilement, par ce que nous avons dit du mythe d'Actéon, de quelle manière Eschyle avait pu encourir ce reproche.

Le revers de ce stamnus montre *Dionysus* assis, tenant la scaphé et la férula, entre un satyre portant un vase lustral et une torche, et une ménade ayant pour attributs une grappe de raisin et un miroir.

PLANCHE CIV.

La peinture reproduite sur la pl. CIV est tirée du recueil de Tischbein (4); elle est tracée sur un vase à figures jaunes dont la forme nous est inconnue.

Le sujet que nous avons sous les yeux semble, au premier abord, n'avoir aucun rapport avec le culte d'Apollon. Un éphèbe nu, agenouillé,

(1) X, 30, 3.

(2) M. Minervini (*l. cit.* p. 87) a fait le même rapprochement.

(3) Bekk. *Anecdota græca*, p. 351. Αἰσχύλος ἐν Τοξότισι ἐπὶ Ἀκταίωνος. Cf. Eustrat. *ad* Aristot. *Ethic.* III, 1, p. 10; Welcker, *die griechischen Tragœdien*, S. 49.

(4) T. II, pl. XVII, éd. de Florence; t. II, pl. XLI, éd. de Paris. Cf. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CCCLXXXVII.

étend avec précaution les deux mains pour saisir un rat qu'on voit devant lui. Cet éphèbe porte pour parure un collier et cette espèce d'écharpe transversale qui est l'attribut ordinaire de l'Éros hermaphrodite des vases à sujets mystiques. Une femme vêtue d'une double tunique à manches courtes, et les deux mains étendues vers l'éphèbe, s'avance au-devant de lui, et, la tête inclinée, semble lui montrer l'animal et l'engager à s'en emparer. Un troisième personnage, qui a le dos tourné, complète le tableau; c'est une femme, la tête voilée et vêtue d'une tunique talaire et d'un ampechonium, qui, la main droite étendue, semble par ce geste défendre l'approche de l'endroit où nous voyons les deux autres personnages occupés à cette chasse.

Dans les habitudes du langage symbolique des anciens, la chasse au rat (μυὸς θῆρα) rappelle tout de suite à l'esprit les mystères (μυστήρια). C'est là un jeu de mots tout à fait semblable à celui que nous voyons dans Athénée, qui appelle (μυστήρια) les trous des rats (τῶν μυῶν διεκδύσεις, ὅτι τοὺς μῦς τηρεῖ) (1). Iamblique (2) dit même encore plus clairement que les mystères ont reçu leur nom des rats, καλεῖσθαι καὶ τὰ μυστήρια ἀπὸ τῶν μυῶν. La femme debout qui montre le rat à l'éphèbe et l'engage à s'emparer de l'animal sera donc pour nous la personnification de l'initiation, *Télété*. La seconde femme qui, placée à l'extrémité du tableau, le dos tourné à la scène, semble en interdire l'approche aux profanes, recevra le nom d'*Artémis Propylæa*. La sœur d'Apollon était adorée avec cette épithète à Éleusis où elle avait un temple particulier (3).

Quant au jeune initié qui obéit aux ordres de Télété, il s'identifie avec *Apollon*, si on se rappelle que ce dieu avait un sanctuaire très-célèbre dans la Troade sous le titre de *Sminthien* (σμίνθος, *rat*) (4). Apollon était également honoré sous ce titre dans plusieurs autres lo-

(1) Athen. III, p. 98, D.

(2) *Ap.* Phot. *Bibl.* XCIV, p. 75, ed. Bekker. Cf. Hesychius, *v.* Μυούμενος et Τελούμενος.

(3) Paus. I, 38, 6. Cf. Artémis Προθύραια. Orph. *Hymn.* II, 4 et 12, ed. Hermann.

(4) Homer., *Iliad.* A, 39 et *ibid* Schol.; Strab. XIII, p. 604; Ovid. *Metam.* XII, 585; *Fast.* VI, 425.

calités (1), et à Chrysa, on voyait sa statue faite par Scopas et représentant le dieu posant le pied sur un rat (2). Une médaille autonome de bronze d'Alexandria Troas, l'ancienne Hamaxitus (3), montre la tête d'Apollon laurée à droite, et au revers le même dieu armé de l'arc et d'une flèche et portant sur la main droite étendue une phiale; sur le dos un carquois; à ses pieds un rat. Les lettres ΑΛΕΞ. désignent Alexandria Troas (4).

Le mot σμίνθος, comme nous l'avons dit, signifiait un *rat* (5); ce mot ne diffère pas essentiellement du mot μῦς auquel il ajoute une finale en ινθος que nous trouvons dans un certain nombre de mots grecs, surtout venant de l'Asie Mineure, comme τερέβινθος, λαβύρινθος, etc.; d'ailleurs comme intermédiaires entre μῦς et σμίνθος (6), on doit remarquer les noms des villes de l'Asie Mineure Μύος et Μύνδος : noms qui, malgré l'explication qu'on en a donnée dans un autre sens, ne devaient pas être sans analogie avec le culte de ce *dieu rat*, culte répandu dans toute cette partie de l'ancien monde; ces noms peuvent être comparés avec celui de Σμίνθη ou Σμίνθιον porté, suivant Étienne de Byzance, par la localité où s'élevait le temple d'Apollon Sminthien (7).

(1) A Ténédos, à Parium dans la Mysie, à Lindus dans l'île de Rhodes, dans l'île de Céos. Strab. XIII, p. 604, 605, 611; X, p. 486; Athen. III, p. 74, F; X, p. 445, A; Apoll. *Lex. Homer. v.* Σμινθεῦς. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 218; Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, I, p. 57, note 8; Hœck, *Kreta*, II, S. 267 folg.

(2) Strab. XIII, p. 604; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* A, p. 34.

(3) Plin. *H. N.*, V, 32, 33. Cf. Strab. X, p. 473.

(4) Mionnet, V suppl., p. 510, n° 81. On a cru voir Apollon tenant un rat sur la main sur des tétradrachmes d'Alexandria Troas, mais c'est réellement une phiale que porte le dieu. Mionnet, II, p. 639, n° 65. Le dieu avec un rat sur la main se trouverait au revers de la tête d'Hadrien, sur une monnaie de bronze de la même ville, si l'on devait ajouter foi à une gravure qui se trouve dans le *Voyage pittoresque* du comte de Choiseul-Gouffier, t. II, pl. LXVII, n° 11. Cf. Raoul Rochette, *Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 128.

(5) Chez les Crétois et les Phrygiens. Hœck, *Kreta*, II, S. 276, folg.

(6) Le cri du rat (on dit en français que cet animal *ravit*) est désigné dans la *Philomèle* attribuée à Juventinus, par le verbe *mintrio*: *Mus avidus* MINTRIT (v. 61, apud Wernsdorf, *Poetæ lat. min.*, t. VI, p. 400). Le verbe *mintrio* se place en quelque sorte entre μῦς, *mus*, et σμίνθος.

(7) Stephan. Byzant. *sub verbis*. Les auteurs anciens ne semblent pas d'accord

On racontait plusieurs fables pour rendre raison de ce surnom de *Sminthien* attribué au fils de Latone. On disait qu'un certain Crinis, prêtre d'Apollon, avait encouru la disgrâce du dieu, qui, pour se venger, avait envoyé dans ses champs une quantité de rats qui détruisaient ses moissons. Que plus tard, à l'intercession de Chrysès, autre prêtre d'Apollon, ou bien parce que Crinis s'était montré hospitalier envers le dieu, qui s'était présenté à lui sous la forme d'un berger, Apollon lui-même lui avait promis de le délivrer des maux dont il était accablé. En effet le dieu armé de l'arc perça de ses flèches les rats en grand nombre qui ravageaient la contrée. En mémoire de ce fait, on éleva un temple à *Apollon Sminthien* ou *destructeur des rats* (μυοκτόνος) (1).

On disait aussi que des Teucriens, peuple crétois, voulant quitter leur pays pour aller s'établir ailleurs, consultèrent Apollon. L'oracle leur ordonna de s'établir dans l'endroit où des êtres *nés de la terre* (γηγενεῖς) viendraient les attaquer. S'étant alors embarqués, ils s'approchèrent des côtes de la Troade, pensant bientôt voir apparaître les enfants de la terre rangés en bataille. Mais ayant débarqué et s'étant endormis, des rats sortirent de terre de tous côtés et vinrent ronger les courroies de leurs armes, les cordes de leurs arcs et les attaches de leurs boucliers. A leur réveil ils trouvèrent toutes leurs armes hors d'état de servir; ce désastre les jeta dans le découragement; mais, s'étant souvenus de l'oracle, et croyant en avoir saisi le sens, ils s'éta-

sur l'emplacement du temple d'Apollon Sminthien. Les uns disent la même chose qu'Étienne de Byzance. Strab. X, p. 473; XIII, p. 605; Schol. *ad* Homer. *Iliad.* A, 39; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 1302. D'autres nomment la localité *Chrysa.* Strab. XIII, p. 604. D'autres enfin nous apprennent qu'Apollon Sminthien était honoré à Hamaxitus. Il est permis de croire, en comparant tous ces passages, que le sanctuaire de l'Apollon Sminthien se trouvait dans un endroit isolé, entouré d'un bois sacré, comme le célèbre temple de l'Apollon Didyméen, siége de l'oracle de Branchides, près de Milet, et comme celui de Grynium, près de Myrina ou de Clazomène, et que le lieu du temple était désigné sous le nom de Σμίνθη ou de Σμίνιον.

(1) Schol. *ad* Homer. *Iliad.* A, 39; Eustath. *ad* Homer. *loc. cit.*, p. 34. Élien (*De Nat. Animal.*, XII, 5) dit seulement que les rats dévastaient les champs des Troyens et des Éoliens.

blirent dans cet endroit et y fondèrent une ville sous le nom de *Sminthé;* ils donnèrent le nom de *Sminthien* à Apollon, comme ayant envoyé les rats, et lui consacrèrent une statue qui le représentait posant le pied sur un de ces animaux (1).

Hérodote (2) transporte en Égypte l'histoire des rats qui mirent les armes hors d'usage. Sennachérib à la tête d'une nombreuse armée d'Arabes et d'Assyriens, voulant envahir l'Égypte, s'avança du côté de Peluse à la rencontre des Égyptiens. Mais, pendant la nuit, des rats se répandirent dans le camp des Assyriens et rongèrent les carquois, les cordes des arcs et les courroies des boucliers. Le lendemain, les ennemis, voyant ce désastre, prirent la fuite, et beaucoup d'entre eux périrent. Le roi d'Égypte Sabacon se fit représenter dans le temple de Vulcain, portant un rat sur la main, avec cette inscription : *En me voyant, apprends à honorer les dieux.*

On a pu voir par les mythes précédents que le rat qui, malgré sa petite taille, ronge et consume tout, était le symbole de la force destructive de la divinité, opérant par les agents les plus faibles, et renversant ainsi les objets les plus forts et les plus redoutables. C'est en tant que dieu destructeur et redoutable, qu'Apollon (ἀπολλύων) a le rat pour attribut. L'Apollon *Sminthien* ou *rat* est le dieu dont les flèches portent la mort, répandent la peste et les autres épidémies. C'est pour se venger, c'est pour ruiner ses ennemis que le dieu envoie ces rats qui portent partout le ravage et la destruction, ces rats *nés de la terre* (γηγενεῖς), circonstance qui nous rappelle le fameux proverbe grec, resté encore si célèbre et dont la date doit remonter assez haut, ὤδινεν ὄρος, εἶθα μῦν ἀπέτεκεν, *la montagne était en travail, elle accoucha d'un rat* (3). Ce proverbe nous semble en effet offrir le mythe asia-

(1) Schol. *ad* Homer. *loc. cit.*; Eustath. *loc. cit.*; Strab. XIII, p. 604; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 1302; Polemon *ap.* Clem. Alex. *Protrept.*, p. 34, ed. Potter; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 108; Ælian. *De Nat. Anim.*, XII, 5.

(2) II, 141. Cf. Eustath., *loc. cit.*

(3) Greg. Cypr. IV, 5; Diogenian. VIII, 75; Apost. XXI, 12; Arsen. 485; Athen. XIV, p. 616, D; Horat. *Epist.* II, 3, 139; Porphyr. *ad. h. loc.* Cf. Hermann. *ad* Lucian., *Quomodo Historia conscribenda*

tique de l'Apollon Sminthien présenté sous une forme comique et ridicule. On y trouve en effet Agdestis, le Dieu-Montagne androgyne qui donne naissance à un fils, l'Apollon *rat* ou *Sminthien;* et ce fils à son tour montre sa puissance destructive, en rongeant les armes des Teucriens ou les moissons des Troyens.

Mais le rat s'attaque à l'arc d'Apollon lui-même; comme habitant des cavernes, il est l'ennemi du dieu lumineux en même temps qu'il est son symbole; aussi l'*Apollon-rat* est-il en même temps le *dieu destructeur des rats* (μυοκτόνος), et dans le premier récit d'Eustathe et du scholiaste d'Homère, après avoir envoyé les rats pour ravager les moissons de Crinis, il défend comme ἀρότριος (1) ces mêmes moissons, en faisant périr les rats.

L'idée de la force destructive du dieu des ténèbres est tellement inhérente au rat dans les religions antiques, que ce nom est un de ceux qui sont donnés comme injure aux monstres typhoniens dans le *Rituel funéraire* égyptien (2), où le dieu Soleil est représenté comme un grand chat qui va dévorer le rat son ennemi (3). Ce rat nous conduit du reste à l'animal dans lequel se personnifie le dieu Seth, à l'oryctérope, mammifère de plus grande dimension, dont l'aspect tient à la fois du rat et du porc, et qui, comme le rat, habite des trous qu'il se creuse et où il garde l'or en véritable Pluton.

oportet, § 23, p. 151; Walz *ad* Arsen. *loc. cit.*

(1) Orph. *Hymn.* XXXIV, 4, ed. Hermann.

(2) Lepsius, *Das Todtenbuch der Ægypter*, Kap. 33. — « Voici le porc « qui s'avance vers toi, Seb Moui, in- « sistant vers toi pour te dévorer, lui *le rat* « détesté du soleil. Invoque en ta faveur les « ongles *du chat* des mystères. » Cette version est tirée des études entièrement inédites que l'un de nous a faites sur le *Rituel funéraire égyptien*, et qui ont fourni en partie le sujet du cours d'archéologie au collége de France, depuis plusieurs années. C'est dans le même cours qu'a été démontrée l'identité de l'animal sous les traits duquel *Seth* ou *Typhon* se montre le plus fréquemment en Égypte, avec l'*oryctérope*, quadrupède encore assez répandu dans le Sénégal et au cap de Bonne-Espérance, et qu'on a retrouvé dernièrement en Abyssinie. L'oryctérope devait, dans les temps les plus anciens, habiter le désert voisin de l'Égypte, de même qu'on trouvait encore au moyen âge, dans les eaux du Delta, l'hippopotame qui en a disparu, mais qu'on rencontre encore dans le haut Nil, de même qu'au sud et à l'ouest de l'Afrique.

(3) *Ibid.* Kap. 17.

Ce n'est pas seulement par ce côté destructeur que le rat se rattache à Apollon. Le rat est un animal essentiellement fatidique; il prédit la tempête et la chute des édifices (1). Dans un récit conservé par Eustathe (2) et dans lequel il est question des métamorphoses du devin Tirésias, nous voyons mentionné un changement de ce personnage en rat. Jamblique cité par Photius (3) indique à Babylone une magie par le moyen des rats.

Quelques pierres gravées montrent le rat posé sur le trépied d'Apollon et rongeant un fruit (4); c'est là évidemment un symbole du dieu qui rend les oracles. On peut rattacher au même culte de l'*Apollon Sminthien* ou *rat*, les nombreuses figurines de bronze qui représentent un rat rongeant un gâteau ou un fruit (5).

Nous devons faire cette observation générale, que tous les attributs d'Apollon, sans exception, quels qu'ils soient, quelque sens qu'ils paraissent avoir au premier abord, se rapportent tous à l'émission du son. Or le rat rentre aussi dans cette catégorie. En effet, comme la cigale, autre attribut d'Apollon, cet animal produit le son, la voix d'une manière cachée et extraordinaire, sans desserrer les lèvres, μύων, ce qui explique son nom de μῦς, et c'est par ce cri mystérieux qu'il annonce la tempête (6). Aussi le rat remplace-t-il quelquefois la cigale sur les médailles de Métaponte, à côté du χρυσοῦν θέρος (7). Cela fait comprendre comment le rat est vraiment un animal mystérieux, comment en même temps qu'il est l'attribut d'Apollon et Apollon lui-même, il est le symbole des mystères (μύω, μῦς, μυστήρια), ainsi que semble le prouver le vase qui fait le sujet de cet article (8).

(1) Ælian. *De Nat. Anim.*, VI, 41; VII, 8.
(2) *Ad* Homer. *Odyss.* K, p. 1665.
(3) *Biblioth.* XCIV, p. 75, ed. Bekker.
(4) Panofka, *Gemmen mit Inschriften*, Taf. III, 15, 16.
(5) Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. IV, pl. LXXXVII, 5.
(6) Ælian. *De Nat. Anim.*, VII, 8.
(7) Mionnet, I, p. 157, n° 541.
(8) Voyez sur la *mouche* (μυῖα) symbole des mystères, un intéressant article de M. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. V, p. 130 et suiv.

PLANCHE CV.

Plusieurs peintures de vases montrent des scènes de sacrifices offerts aux dieux. A cette classe de peintures appartiennent les quatre tableaux de nos pl. CV, CVI, CVII et CVIII. Ces peintures se rattachent au culte d'Apollon, et, par ce motif, on les a placées à la suite des sujets qui représentent ce dieu.

Le vase sur lequel est peinte la scène de la pl. CV est un vase, probablement un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges de la première collection de Hamilton (1). Les quatre personnages qui y figurent sont couronnés de laurier. Au centre est l'autel sur lequel est allumé le feu du sacrifice. Un homme barbu, la partie supérieure du corps nue et le bas enveloppé dans un ample manteau, s'approche de l'autel, tenant de la main droite un canthare destiné aux libations et levant la main gauche ouverte comme pour invoquer les dieux. Un jeune ministre, exactement costumé comme le personnage barbu, se tient debout vis-à-vis de ce dernier, et, levant la main droite au-dessus de l'autel, montre le large gâteau préparé pour la cérémonie. Derrière le personnage qui invoque les dieux, on voit un éphèbe entièrement nu qui tient des deux mains une pique ou broche destinée à présenter aux flammes les chairs des victimes et à laquelle en effet est attaché un morceau de chair. A droite, derrière le jeune ministre des autels, se montre *Apollon*, assis sur l'omphalos delphique (2). Le dieu est nu de la tête à la ceinture; ses jambes sont enveloppées dans un manteau; de la main droite il s'appuie sur un sceptre, et, dirigeant les regards vers la scène du sacrifice, il lève la main gauche comme pour répondre au geste du personnage barbu.

(1) D'Hancarville, IV, pl. XLI; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CCCXLIV.

(2) L'omphalos est figuré ici comme dans plusieurs des peintures reproduites sur les planches du second volume de notre recueil. Voyez pl. XXVI, XLV, etc., et *supra*, p. 9, 22, 81, 139.

M. Gerhard (1) a rapproché les scènes de sacrifice que nous publions sur les planches CV—CVIII d'une peinture de vase bien connue qui représente *Hercule* et *Jason* sacrifiant un taureau à la déesse *Chrysé*, en présence de la *Victoire* (2). Le savant archéologue reconnaît dans le personnage qui offre le sacrifice, ou Hercule lui-même, ou bien Jason. Il rappelle dans cette occasion deux fameux vases conservés au Musée Britannique et qui montrent le sacrifice des Argonautes (3). Sur l'un de ces vases, le protagoniste porte le nom de ΑΡΧΕΝΑVΤΗϟ, sur l'autre celui de ΔΙΟΜΕΔΕϟ. Le chef de l'expédition des Argonautes est Jason ou Hercule. M. Gerhard propose de reconnaître Hercule dans le personnage barbu désigné par le nom de ΑΡΧΕΝΑVΤΗϟ et de voir Jason dans le héros nommé ΔΙΟΜΕΔΕϟ (4). Partant de ces données, le savant archéologue de Berlin donne le nom d'Hercule au sacrificateur que nous voyons sur la pl. CV; il reconnaît dans les deux éphèbes les Dioscures et dans le personnage assis sur l'omphalos plutôt Jason qu'Apollon. Mais pour quelle raison rattacherait-on toutes les scènes de sacrifice représentées sur les vases à l'expédition des Argonautes? Quel que soit le mérite des observations de M. Gerhard relativement à Hercule et à Jason, il n'y a aucune nécessité de considérer ces deux héros comme les seuls qui, sur les monuments de ce genre, aient pu remplir les fonctions de sacrificateurs.

Nous avons parlé plus haut (5) des chants appelés Δαφνηφορικὰ qu'on exécutait dans les cérémonies en l'honneur d'Apollon et de celui de ces chants que Pindare avait composé. Les couronnes de laurier qui ceignent

(1) *Arch. Zeitung*, 1845, n° 35 und 36, Taf. XXXV und XXXVI, S. 161 folg.; S. 177 folg.

(2) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXIII; Millingen, *Vases grecs*, pl. LI; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. XVII. Cf. un vase inédit de la collection Durand, aujourd'hui dans celle de M. le comte de Pourtalès. *Cat. Durand*, n° 322; *Cat. Beugnot*, n° 30.

(3) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CLV, Bd. III, S. 20 folg.

(4) Dans une tradition conservée par Noël Le Comte (*Myth.* VI, 8), on lit : *Verum cum adolevisset Jason, a Chironeque medendi artem didicisset, Jason vocatus fuit, cum prius* Diomedes *nominaretur*. Cf. *Bull. de l'Instr. arch.*, 1838, p. 13. On ignore de quel auteur Noël Le Comte a tiré ces détails. Voyez aussi Otto Jahn, *Archæologische Aufsætze*, S. 137 folg.

(5) *Supra*, p. 227.

la tête des sacrificateurs sur les quatre vases de la pl. CV à la pl. CVIII et les branches du même arbre que tiennent les éphèbes qui accompagnent le protagoniste sur les pl. CVI et CVIII nous semblent caractériser d'une manière positive des sacrifices à l'Apollon Delphique, sacrifices accompagnés du chant appelé *Daphnephoricon*. Avec cette interprétation, nous reconnaîtrons dans le protagoniste de la pl. CV et des suivantes le chef du peuple qui offre le sacrifice, ou le poëte auteur des Δαφνηφορικὰ, et tous ces sujets seront ainsi rattachés à la classe des sujets choragiques, si nombreuse sur les vases peints. On verra sur la pl. CVIII le chef d'un peuple désigné d'une manière positive et qui ne peut guère laisser aucun doute sur l'explication qu'on doit donner du principal personnage de ces scènes de sacrifice.

Le revers du vase reproduit pl. CV n'est pas indiqué dans le recueil de d'Hancarville.

PLANCHE CVI.

La seconde scène de sacrifice que nous publions est tirée du recueil de Tischbein (1). Cette scène est composée de quatre personnages comme celle de la planche précédente. Au centre est l'autel, derrière lequel on aperçoit une colonne dorique qui, d'après les observations précédentes, doit indiquer le temple de Delphes Comme dans la peinture de la pl. CV, les quatre personnages sont couronnés de laurier. Le poëte barbu va faire une libation avec la phiale qu'il tient de la main droite ; le manteau qui enveloppe ses jambes est relevé sur son épaule gauche. Le jeune ministre des autels est placé en face du poëte et tient l'œnochoé et un large gâteau. Un manteau retenu par une ceinture couvre la partie inférieure de son corps. Au lieu de l'éphèbe apportant le dard

(1) I, pl. XXVII, éd. de Florence ; I, pl. XXV, éd. de Paris.

chargé de la chair des victimes, nous voyons ici un jeune tibicine enveloppé dans son manteau qui laisse nus son bras et son épaule droite. *Apollon* occupe la place que l'artiste du tableau précédent lui a donnée à l'extrémité droite de la scène. Le dieu est enveloppé dans un ample manteau qui laisse à découvert le buste et le bras droit. Une branche de laurier qu'on voit dans sa main gauche sert à caractériser le dieu de Delphes ; dans la droite, étendue vers l'autel, Apollon tient une cylix.

L'appendice recourbé à son extrémité qui paraît sur l'autel a semblé à quelques antiquaires indiquer la corne d'une victime (1); mais selon M. Gerhard (2), ce serait une espèce de crochet destiné à attacher les chairs qui étaient consumées sur l'autel.

Pour nous, après une étude prolongée des objets qui complètent ainsi les autels dans les monuments de l'antiquité, nous demeurons convaincus que ces objets, quelle qu'en soit la forme, sont toujours des gâteaux de pâte destinés à recevoir la chair des victimes et à cuire avec elles. Ces gâteaux sont l'origine des palmettes et autres ornements pyramidaux qui terminent souvent par le haut les figures qui ont pour destination de représenter des autels. On donnait aux gâteaux des sacrifices les formes les plus diverses, et chacune de ces formes avait un nom particulier dont on peut voir le titre dans Pollux (3). Ici la pâte représente la *proue d'un navire*, et cet emblème convient à un sacrifice fait en vue d'obtenir des dieux une navigation favorable : dans ce sens, il conviendrait aux Argonautes; mais l'idée de la *navigation* n'est point étrangère à Delphes; on se rappelle comment Apollon y fut apporté sur les flots (4). Par conséquent, la présence sur l'autel d'un gâteau en forme de proue de navire ne contredit pas l'explication que nous avons proposée (5).

Le sujet du revers n'est pas indiqué dans le recueil de Tischbein.

(1) Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 402.
(2) *Vasenbilder*, Bd. III, S. 25, Anm. 25.
(3) *Onomast.* VI, 11, 72 sqq.
(4) *Supra*, p. 21 et 22.
(5) Le même objet, plus imparfaitement exprimé, se retrouve sur les deux vases, pl. CVII et CVIII.

PLANCHE CVII.

La peinture que reproduit la pl. CVII est tracée sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges (1). Ici Apollon ne paraît pas. Le poëte ou la personnification du *Demos*, comme dans les scènes précédentes, est placé près de l'autel ; trois jeunes ministres assistent au sacrifice. Comme dans les peintures que nous avons examinées, les quatre personnages sont couronnés de laurier. Tous les quatre sont vêtus d'amples manteaux relevés sur l'épaule et qui laissent à découvert le buste, à l'exception du jeune tibicine qu'on aperçoit à l'extrémité droite : ce dernier est entièrement enveloppé dans son manteau. L'éphèbe placé devant lui tient les deux broches chargées de viande. Quant au poëte, il prend dans la corbeille que lui présente le troisième ministre des feuilles de laurier pour les jeter dans les flammes de l'autel. Sa main gauche levée et ouverte indique, comme nous l'avons déjà fait observer, une invocation adressée aux dieux. Le laurier prodigué dans cette scène tient lieu de la présence du dieu auquel il était consacré.

Au revers de cet oxybaphon on voit probablement des personnages drapés ; Millin ne parle pas des peintures du revers.

PLANCHE CVIII.

La peinture inédite gravée sur notre pl. CVIII décore un oxybaphon (f. 79) à figures rouges (2). On y voit quatre personnages, comme dans les scènes précédentes; tous sont couronnés de laurier et vêtus d'am-

(1) Millin, *Vases peints*, I, pl. VIII; Panofka *Bilder ant. Lebens*, Taf. XIII, 7.

(2) Collection de Witte.

ples manteaux qui laissent le buste à nu. L'autel qui occupe le centre de la composition est placé devant un arbre dans lequel on reconnaîtra sans peine le célèbre laurier de Delphes. Le personnage barbu qui répand une libation sur l'autel, avec la phiale qu'on voit dans sa main droite, porte ici le nom d'*Aphidas*, ΑΦΙΔΑΣ. Le jeune ministre placé de l'autre côté de l'autel tient l'œnochoé et une scaphé ou plutôt un grand gâteau sur lequel sont implantées des feuilles de laurier. Près de lui, on lit dans le champ de la peinture ΠΑΙΣ... ΛΟΣ, pour παῖς καλός. Le second éphèbe tient au-dessus des flammes les broches chargées de viande (1). *Apollon*, caractérisé par les longs cheveux qui descendent sur ses épaules et par le rameau de laurier sur lequel il s'appuie, est placé à droite et assiste au sacrifice.

Le nom d'*Aphidas* que porte le personnage qui répand une libation sur l'autel doit naturellement fixer notre attention. Les mythographes parlent de plusieurs héros du nom d'Aphidas, Ἀφείδας. L'un est fils d'Arcas et de la muse Érato (2) ; l'autre est fils de Polypémon, et c'est sous le nom de fils d'Aphidas qu'Ulysse travesti se présente à Laërte (3). Enfin Aphidas est le nom d'un des centaures qui viennent assister aux noces de Pirithoüs (4).

Si nous nous rappelons les observations précédentes, le héros *Aphidas* qui est représenté ici est l'Arcadien *Aphidas*, fils d'Arcas, et de la muse Érato, et doit être considéré comme le représentant du peuple de Tégée. Pausanias (5) nous apprend en effet qu'après la mort d'Arcas, son fils Aphidas eut en partage le territoire de Tégée, et que ce fut du nom de ce héros que le pays reçut le nom d'*Aphidania*.

Dans cette hypothèse, la peinture de la pl. CVIII représenterait le sacrifice célébré après une victoire delphique, remportée par un citoyen de Tégée.

(1) Au-dessus de sa tête on lit ΚΑΛΟΣ. Cette inscription a été omise par le graveur de la planche.

(2) Ou de Léanira, ou de Méganira, ou de Chrysopelia. Apollod. III, 9, 1 ; Paus. VIII, 4, 2.

(3) Homer. *Odyss.* Ω, 305.

(4) Ovid. *Metam.*, XII, 317.

(5) VIII, 4, 2.

Le revers de cet oxybaphon montre trois personnages drapés.

Sous le pied sont tracés à la pointe un grand nombre de caractères. On y distingue les suivants :

ΚΡΑΤΕΡΕΣ...... IIII.
ΟΞΙΔΕΣ... ΔΔΔΔ.....
ΟΞΥΒΑΦΑ...... III (1).

(1) Voyez Letronne, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 502; *Journal des savants*, janv. 1838, p. 6. Il y a quelques caractères d'une forme indéterminée qui semblent servir de points de séparation.

CHAPITRE VIII.

L'AURORE, LE SOLEIL ET LA LUNE.

A la suite d'Apollon et de Diane, nous avons rangé les peintures qui font voir l'*Aurore*, le *Soleil* et la *Lune*.

Les représentations du *Soleil* font naturellement suite à celles d'Apollon, qui souvent se présente avec le caractère de dieu de la lumière (1). Celles de la *Lune* sont aussi un complément des peintures qui représentent Diane, laquelle, dans un grand nombre de mythes et notamment dans celui d'Endymion, se confond avec l'astre de la nuit (2). L'*Aurore*, déesse d'un ordre inférieur, ne pouvait pas être séparée du Soleil dont elle annonce l'apparition.

L'*Aurore* est assez facile à reconnaître, même quand son nom ne se trouve pas inscrit auprès d'elle; cette déesse est représentée ailée ou sans ailes. Quand elle conduit son char, elle a le costume des auriges. Nous rencontrerons encore cette divinité dans les sujets qui représentent le combat d'Achille et de Memnon. Plusieurs vases peints montrent l'*Aurore*, le *Soleil*, la *Lune* dans des compositions accessoires; nous les retrouverons dans la suite de ce recueil, quand il sera question des grandes compositions qui font le sujet principal de ces peintures (3).

Nous avons réservé pour les sujets héroïques les représentations où l'*Aurore* poursuit *Céphale;* cependant nous ne pouvions reproduire le *lever du Soleil* du magnifique cratère du Musée Blacas, pl. CXI, sans

(1) Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, S. 94, Anm. 101.

(2) Cf. Gerhard, *loc. cit.*, S. 94, Anm. 102.

(3) Voy. Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. II und III.

y joindre la seconde scène, pl. CXII, qui complète la composition, et où l'on voit Céphale poursuivi par la déesse qui annonce le jour.

Nous aurons aussi occasion de parler du personnage d'*Héméra* qui se trouve jointe à son frère, le dieu du jour (pl. CXIV), ou bien montée dans un char séparé (1).

Le *Soleil*, *Hélius*, se reconnaît ordinairement au disque radié qui entoure sa tête; il a le costume des auriges et conduit son char attelé de quatre chevaux.

La *Lune*, *Séléné*, est rarement figurée sur les vases peints. Sur notre pl. CXII, c'est une femme voilée sans attributs; mais ordinairement on reconnaît la déesse qui figure l'astre de la nuit au globe qui surmonte sa tête (pl. CXVI et CXVII); elle est montée dans un bige; son costume diffère essentiellement de celui de l'Aurore; la déesse nocturne est en effet revêtue d'une tunique talaire fort ample, recouverte d'un péplus, tandis que la déesse du jour a toujours un costume léger.

PLANCHE CVIII A.

La peinture reproduite sur notre pl. CVIII A décore un *lécythus* (f. 39) à figures jaunes, de la collection de vases du Musée du Louvre (2). L'*Aurore* désignée par son nom AOϟ, qui paraît ici sous la forme dorique (Ἀὼς pour Ἠώς), est représentée volant dans l'espace, soutenue par ses ailes. La déesse, vêtue d'une tunique talaire parsemée d'étoiles et d'un léger péplus, porte dans chaque main une hydrie, avec laquelle elle répand la rosée sur la terre. Sur l'hydrie que l'Aurore tient dans la main droite on lit le mot KALE qu'il faut joindre au nom d'AOϟ, tracé dans le champ du tableau (3).

(1) Gerhard, *loc. cit.* Taf. II, 1, 2, 3.

(2) Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. VI; Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. IV, 9.

(3) Il y a plusieurs exemples, sur les vases peints, de noms de dieux ou de héros suivis du mot καλὸς ou καλή. Voy. le

On remarquera l'expression de tristesse du visage de la déesse. Cette expression fait allusion à la manière dont on expliquait la rosée répandue au moment du lever de l'Aurore; c'est en effet une allégorie familière aux poëtes de l'antiquité, de voir dans la rosée les larmes de l'Aurore pleurant son fils Memnon :

Luctibus est Aurora suis intenta; piasque
Nunc quoque dat lacrymas : et toto rorat in orbe (1).

PLANCHE CIX.

La belle peinture de la pl. CIX qui décore un *Stamnus* (f. 75) à figures rouges a fait partie de la collection Durand (2).

Nous voyons ici l'*Aurore* HEOΣ montée sur un char traîné par deux chevaux ailés. La déesse est vêtue d'une tunique talaire sans manches, recouverte par une autre tunique plus courte, richement brodée. L'un des chevaux est désigné par le nom de ΛΑΓΟΝ, Λάμπων, pour *Lampos* (Λάμπος), nom d'un des chevaux de l'Aurore (3). Quant à l'autre cheval, nous lui donnerons le nom de *Phaéthon* (Φαέθων) que porte dans les auteurs anciens le second des coursiers de cette déesse (4). Entre les pieds des chevaux, on voit un dauphin dont la présence indique la mer, du sein de laquelle s'élève le char de l'Aurore.

Le riche costume oriental donné à l'Aurore sur ce vase mérite d'être

premier volume de ce recueil, p. 105, note 3. Cf. Otto Jahn, *Archæologische Aufsätze*, S. 80, 81; Panofka, *Die griechische Eigennamen mit* καλὸς, Berlin, 1850; Adrien de Longpérier, *Revue archéologique*, 1852, t. VIII, p. 627 et suiv.

(1) Ovid. *Metam.* XIII, 621-22. Cf. Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 489.

(2) *Cat.* n° 231. Cf. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. LXXX.

(3) Homer. *Odyss.* Ψ, 246. Lampos est aussi un des chevaux du Soleil. Fulgent. *Myth.* I, 11.

(4) Homer. *loc. cit.* C'est aussi le nom d'un des chevaux du Soleil. Schol. *ad* Sophocl. *Electr.*, 823.

remarqué. Il convient en effet à la déesse de l'Orient, à la mère du héros asiatique Memnon (1), et la caractérise d'une manière certaine, indépendamment de son nom inscrit près d'elle. Cependant il est à remarquer que la tunique de dessus est plus courte que dans les costumes orientaux, et que les vêtements de la déesse rappellent d'une manière frappante ceux des femmes qui conduisent des chars dans la frise du Parthénon (2).

Le revers de ce *stamnus* montre trois figures bachiques.

PLANCHE CIX A.

Le sujet reproduit sur notre planche CIX A est tracé sur un *stamnus* (f. 75) à figures rouges du Musée Grégorien (3). L'*Aurore* ΗΕΟΣ ailée est vêtue d'une tunique talaire sans manches, brodée, recouverte d'une autre tunique plus courte ornée de broderies d'une grande richesse : costume oriental sur lequel nous devons faire les mêmes observations que sur celui qu'on a vu dans la peinture de la planche précédente; elle monte un char traîné par quatre chevaux qui ne sont pas ailés comme sur l'autre vase. Un de ces chevaux porte au-dessus de sa tête le nom de ΦΑΑΕΘΟΝ (*sic*) dans lequel nous reconnaîtrons sans peine celui de Φαέθων, qui est, dans Homère, ainsi que nous venons de le dire, le nom d'un des chevaux de l'Aurore. Au-dessus de ce nom de Phaéthon, on voit des caractères peu distincts dans lesquels on peut encore cependant retrouver le nom du second des coursiers de la déesse, LAMΓΟΣ. Derrière les chevaux, paraît un trépied surmontant un monument choragique.

Cette dernière circonstance fait rentrer ce beau vase dans la nombreuse série des monuments céramographiques exécutés à Athènes, ou à

(1) Hesiod. *Theogon.* 984; Apollod. III, 12, 4.

(2) Cf. *supra*, p. 129.

(3) Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. LXXIX; *Mus. Etr. Gregor.* tab. XVIII, 2.

l'imitation de ceux d'Athènes, pour célébrer les victoires des diverses tribus de cette ville dans les jeux publics.

La présence de l'Aurore remplaçant Nicé sur un de ces monuments, et dans un sujet si essentiellement athénien, ne doit pas nous étonner: dans quelques récits mythologiques cette déesse est comme Athéné, la fille du géant Pallas (1); c'est comme telle que sa place est marquée dans ce sujet athénien et qu'elle remplace Nicé, déesse qui a d'étroits rapports avec Athéné, avec laquelle elle se confond très-souvent (2).

Le revers de ce vase représente une Ménade drapée entre deux Satyres nus.

PLANCHE CIX B.

La peinture reproduite sur notre pl. CIX B fait l'ornement d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes de la collection de M. le comte de Pourtalès (3). On y voit une femme vêtue d'une tunique talaire d'étoffe transparente, la tête ceinte d'une large bandelette, assise dans un char traîné par quatre chevaux, en avant desquels est un arbrisseau dans lequel on reconnaîtra sans peine un laurier. Devant le personnage féminin assis dans le char, vole un aigle, et au-dessus de la tête des chevaux on voit le crâne d'un bouc garni de ses cornes.

Ce dernier symbole sert ici probablement (4) à indiquer Delphes que désigne aussi l'arbre dans lequel nous reconnaîtrons sans hésitation le fameux laurier consacré à Apollon dans cette ville. Nous devons donc considérer la peinture de notre pl. CIX B comme relative à une victoire pythique. Ce ne serait donc pas l'*Aurore* qui serait ici représentée,

(1) *Metam.* IX, 420; *Fast.* IV, 373. Un groupe de terre cuite placé en acrotère sur le toit du *Portique Royal* d'Athènes représentait *Héméra enlevant Céphale*. Paus. I, 3, 1.

(2) Cf. ce que nous avons dit à ce sujet, t. I, p. 300.

(3) Millin, *Vases peints*, I, pl. XXXV. Cf. Dubois, *Catal. Pourtalès*, n° 184.

(4) Voy. *supra*, p. 226, note 1, et p. 272.

comme dans les sujets des planches précédentes, à moins que l'on ne considère ici l'Aurore comme remplaçant Nicé, d'après la remarque déjà faite.

Disons plutôt que la figure assise dans le char avec un aigle qui vole devant elle, rappelle le type du grand médaillon d'Agrigente (1). Ce dernier monument nous montre un éphèbe nu, conduisant un quadrige au-dessus duquel vole un aigle tenant dans ses serres un serpent. Ce héros sur le médaillon porte son nom écrit à côté de lui; c'est *Acragas*, ΑΚΡΑΓΑΣ, le fleuve local personnifiant le *démos* d'Agrigente. La figure de femme que nous voyons ici lui ressemble pour la pose et reproduit, sous une forme féminine, l'Acragas du médaillon; cette femme est donc pour nous, à cause de cette analogie, la personnification de la ville d'Agrigente ou plutôt Coré, la déesse principale de cette ville. En effet, de même que l'Acragas du médaillon se rapproche étroitement des deux divinités principales d'Agrigente et de la Sicile, le Jupiter Olympien, image du soleil levant (2), et Pluton qui, enlevant Proserpine dans son char, est lui-même un soleil couchant (3); de même aussi il est presque impossible de distinguer la personnification de la ville d'Agrigente de la représentation de Proserpine, déesse à qui Jupiter avait donné en dot cette cité (4).

Le sujet de la planche CIX B offre, d'après l'explication que nous venons d'en donner, une grande analogie avec celui de la VI[e] Pythique de Pindare; ce poëme est, en effet, destiné à célébrer le triomphe d'un Agrigentin nommé Xénocrate, vainqueur à la course des chars dans les jeux pythiques. De semblables victoires et les monuments de tout genre qui servaient à les célébrer ne devaient pas, du reste, être bien rares : car les chevaux d'Agrigente jouissaient dans l'antiquité d'une grande réputation.

Le revers de ce vase montre des figures drapées.

(1) *Nouv. Gal. mythol.*, pl. VI, n° 8.

(2) Platon (*Phædr.*, p. 41, Bekk.) désigne Jupiter comme un véritable Soleil levant, quand il le montre dans son char dirigeant et précédant la course circulaire des autres dieux.

(3) Cf. *Nouvelle galerie mythologique*, p. 37.

(4). Pind. *Pyth.* XII, princip.; Schol. *ad Olymp.* II, 14; *ad Nem.* I, 5; *ad Olymp.* VI, 160; *ad Pyth.* XII, 1.

PLANCHE CX.

La peinture inédite que nous avons fait graver sur la pl. CX décore un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges, qui a fait partie de la collection du maréchal Soult. On y voit une femme, les cheveux en désordre, avec un cécryphale rejeté par derrière et presque tombé, l'air hagard et comme enivrée, vêtue d'une tunique talaire sans manches, debout dans un quadrige dont elle retient l'attelage emporté dans un galop furieux. Dans le champ du vase, au-dessus des chevaux, on voit des branches de vigne.

Au premier coup d'œil, en rapprochant ce sujet des précédents, on croirait reconnaître le monument d'une victoire choragique; la femme assise dans le char serait l'*Aurore* qui remplacerait encore une fois la Victoire. En expliquant de cette manière le sujet de ce vase, on pourrait considérer les branches de vigne qu'on voit dans le champ comme servant à désigner la tribu victorieuse, et alors le nom d'une de celles d'Athènes, la tribu *OEnantide* se présenterait naturellement à l'esprit.

Cependant, malgré tout ce que cette interprétation paraît avoir, au premier coup d'œil, de simple et de naturel, nous ne pouvons nous y arrêter; car l'air d'ivresse de la femme montée sur le char, le désordre de sa coiffure, ne peuvent pas convenir à une Victoire ou à une Aurore, et diffèrent bien notablement de l'air noble et calme qu'ont toujours ces deux divinités, lorsqu'on les voit guidant leur char.

Platon, dans un admirable passage du *Phèdre* (1), qui réclame une attention toute particulière, décrit Μανία, l'inspiration divine, comme montée dans un char attelé de chevaux ailés. Le rapport de cette description avec le sujet que nous avons sous les yeux est frappant, et nous n'hésitons pas à donner le nom de *Mania* à cette femme échevelée,

(1) *Phædr.*, p. 245-254, Bekk.

à l'air furieux (μαινομένη), retenant avec peine son attelage qui semble participer au transport qui l'agite. Les attributs qui décorent le champ du vase s'accordent avec cette interprétation de la figure principale; les branches de vigne sont là pour rappeler l'ivresse et la fureur bachique. Quant à la plante que nous voyons sous les pieds des chevaux, nous y reconnaissons l'*hippomanès*, cette herbe qui, dans les idées des anciens, rendait furieux tous les chevaux qui en mangeaient (1).

Outre les attributs qui caractérisent le personnage de *Mania*, son geste et la manière dont elle retient son attelage ne peuvent nous laisser de doute sur le rapport de notre vase avec la description de Platon : c'est bien là la femme vivement agitée, arrêtant ses chevaux d'une main ferme au milieu de leur course la plus ardente, les forçant à s'asseoir (ὥστε ἐπὶ τὰ ἰσχία ἄμφω καθίσαι τὼ ἵππω), malgré leur résistance et le transport qui leur fait ronger le frein avec fureur, ainsi que les décrit le grand philosophe (2).

On pourrait penser, si notre explication était admise, que l'auteur de cette peinture a voulu faire allusion aux doctrines de Socrate ou de Platon, son élève; on rangerait ainsi ce monument parmi les nombreuses satires que l'école qui soutenait les vieilles idées religieuses lança contre ses deux adversaires les plus redoutables. L'intention aurait été de tourner en ridicule le rôle que Socrate, dans ses conversations habituelles, et Platon, dans les dialogues qui les reproduisent, avaient fait jouer à *Mania*, cette personnification de l'inspiration divine. Le peintre aurait donc représenté *Mania* sous des traits ridicules, bien que Platon, en parlant de Mania et des autres dieux entraînés par elle à la suite de Jupiter exprime une idée de l'ordre le plus élevé. C'est ainsi qu'Aristophane appelait la risée sur Socrate et l'accusait d'impiété, sur le théâtre d'Athènes, pour son prétendu culte des Nuées, quoique la Nuée fût un symbole de Junon.

(1) Ἱππομανὲς φυτόν ἐστι παρ' Ἀρκάσι· τῷδ' ἔπι πᾶσαι
Καὶ πῶλοι μαίνονται ἀν' ὤρεα καὶ θοαὶ ἵπποι.
Theocr. *Idyll.* II, 48. Cf. Theophr. fragm. 15, p. 835, ed. Schneid.

(2) *Phædr.*, p. 254, Bekk.

Le revers de l'*oxybaphon* de la pl. CX montre des éphèbes drapés.

PLANCHES CXI ET CXII.

Les peintures reproduites sur les planches CXI et CXII décorent un magnifique *cratère* (f. 78) à figures rouges, de la collection de M. le duc de Blacas; ce vase a déjà été publié et expliqué par M. Panofka (1).

Sur une des faces de ce cratère, pl. CXI, on voit *Hélius*, la tête entourée du disque solaire, revêtu d'une espèce de tunique courte sans manches, d'une étoffe très-fine, attachée seulement sur l'épaule, et d'une chlamyde flottante jetée sur cette même épaule et qui vient s'enrouler autour de la jambe droite. Le dieu, monté sur un char traîné par quatre chevaux, dont deux ailés, sort du sein de la mer. Devant lui et sous les pieds de ses chevaux, on voit quatre éphèbes nus, dont deux nagent obliquement à la surface des flots; un autre se précipite la tête en avant, et le dernier est seul encore debout sur la pointe d'un rocher battu par les vagues. En avant de cette scène, à côté d'un arbre, un éphèbe plus âgé que les autres, la chlamyde roulée autour de son bras gauche, le front ceint d'une couronne d'olivier ou de myrte, s'arrête au sommet d'une montagne; il tient la main gauche levée et ouverte, et regarde derrière lui.

Sur l'autre face du cratère, pl. CXII, nous voyons l'*Aurore* ailée, vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus qui enveloppe son bras gauche, le front ceint d'un diadème radié, poursuivant le chasseur *Céphale*, qui, vêtu d'une simple chlamyde, le front ceint d'une couronne d'olivier ou de myrte, le pétase rejeté sur les épaules, portant deux javelots dans la main gauche, fuit en se retournant vers la déesse,

(1) *Musée Blacas*, pl. XVII et XVIII. Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. LXXIII; Welcker, *Griechische Vasengemælde*, Taf. IX; Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. I, 2.

et s'apprête à lui lancer une pierre qu'il tient dans sa main droite. A ses pieds, le chien *Lælaps* court, devançant son maître et remplissant la montagne de ses aboiements. Enfin, dans le fond du tableau, une femme voilée, vêtue d'une tunique et d'un ample péplus, assise sur un cheval, disparaît derrière la montagne.

MM. Panofka, Gerhard et Welcker ont reconnu, dans la première scène de ce vase, le *Lever du Soleil* qui met en fuite les étoiles en paraissant sur l'horizon, comme dans le fameux vers d'Horace :

Dum rediens fugat astra Phœbus (1).

Ils ont, par conséquent, désigné les éphèbes qui se précipitent dans les flots comme les *étoiles* de la nuit *qui se baignent dans l'Océan*, selon la belle expression d'Homère (2). Une composition semblable décorait le trône de Jupiter, à Olympie (3).

Sur la seconde face, M. Panofka a aussi parfaitement reconnu la poursuite de *Céphale* par l'*Aurore*, sujet assez fréquemment reproduit sur les vases peints. Le même savant a appelé du nom de *Séléné*, déesse qui figurait également dans la scène du Lever du Soleil sur le trône de Jupiter Olympien, la femme voilée comme il convient à une déesse de la nuit, portée sur un cheval (4) et qui disparaît derrière la montagne à l'approche du soleil.

Quant à l'éphèbe, debout sur la montagne, M. Panofka, suivi en cela par M. Welcker, voit dans ce jeune homme *Pan Lycéus* ou *Phosphoros* placé entre le Soleil et la Lune, à cause de ses rapports avec ces deux astres, en tant qu'Hespérus est le précurseur de la nuit

(1) *Od.* III, 21, 24.
(2) *Ap.* Strab. I, p. 2
(3) Paus. V, 11, 3.
(4) C'est, également montée sur un cheval, que *Séléné* paraît sur quelques autres vases peints. Voy. Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. II. Cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXXI et XXXII. Sur le trône de Jupiter, à Olympie, la même déesse figurait montée sur un cheval. Paus. V, 11, 3. Cf. *Hypérippe*, la même qu'*Astérodia* ou *Séléné*, épouse d'*Endymion* et mère de cinquante filles qui ne sont autres que les cinquante semaines de l'année. Paus. V, 1, 2.

et Phosphoros celui du jour et de la lumière. Mais aucun attribut ne caractérise ce jeune homme comme un Pan. Si on ne s'arrête pas, comme nous en serions tentés au nom de *Céphale*, peut-être celui de *Phaon*, le même que *Phaéthon,* serait-il préférable. Phaéthon, d'après un mythe attique, était le fils de Céphale et d'Héméra (1). D'ailleurs la ressemblance de costume avec le Céphale poursuivi par l'Aurore semble indiquer que c'est un personnage analogue. Un mythe, rapporté par Strabon (2), montrait Céphale se précipitant du haut du rocher de Leucade, au lieu d'être enlevé par l'Aurore ou par Héméra, comme dans les récits ordinaires. Nous avons déjà montré plus haut (3) le sens astronomique attaché au rocher de Leucade, et à tous ces récits de héros et d'héroïnes qui se jettent dans les flots, comme le font chaque jour le soleil et la lune. Céphale est un véritable héros solaire, un Apollon Leucadius, quand il se précipite du haut du rocher de Leucade (4); comme héros chasseur, il est ἑκηβόλος, ἑκάεργος, de même qu'Apollon, et l'on ne peut nier ses rapports avec Diane, dont il reçoit un trait qui ne manque jamais son but. En même temps, il se rapproche de tous les jeunes chasseurs tels qu'Adonis et Phaon, qui ne sont que des formes du dieu lumineux (5). Ses liens avec Pan ne sont pas moins étroits; or, le nom de Πᾶν rappelle celui de Φάων, en tant que *Lycéus* ou *Phosphoros.*

M. Welcker a publié (6) un vase très-curieux qui représente le buste d'une femme vêtue d'une tunique brodée, entouré du disque rayonnant

(1) Paus., I, 3, 1; Hesiod., *Theogon.*, 986.

(2) X, p. 452.

(3) *Supra*, p. 54.

(4) Cf. Leucatès poursuivi par Apollon et se jetant dans la mer. Serv. *ad.* Virg. *Æn.* III, 279.

(5) Il est l'époux de l'Aurore ou d'Héméra (Paus., I, 3, 1; III, 18, 7), qu'on désigne tantôt comme la fille (Pind., *Olymp.* II, 35), tantôt comme la femme d'Hélius; l'épithète de ῥοδοδάκτυλος qu'Homère donne souvent à l'Aurore, rappelle le nom de la nymphe Rhodé ou Rhodos, la même que *Halia*, forme féminine d'*Hélius*, que les Rhodiens adoraient comme la femme du dieu du jour. Cf. de Witte, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, t. I, p. 98 et suiv.

(6) *Griechische Vasengemælde*, Taf. XI; cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. LV; *Annales de l'Inst. arch.*, t. XIV, p. 210 et suiv.

du soleil, apparaissant tout à coup au milieu d'une troupe de jeunes Satyres qui s'enfuient de tous côtés avec épouvante. Il nous est impossible de reconnaître avec le savant professeur de Bonn le lever du Soleil dans cette scène tirée d'un drame satyrique, comme le démontre tout son aspect ; en effet, la tête toute féminine qu'entoure le disque solaire ne saurait être celle d'Hélius. Pour nous, donnant à cette forme féminine du soleil le nom d'*Héméra* (1), nous reconnaissons dans la peinture publiée par M. Welcker un sujet analogue à celui du cratère de M. le duc de Blacas, traité seulement d'une manière différente. Hélius est remplacé par Héméra, apparaissant aux Satyres qui fuient de tous côtés, pour saisir au milieu d'eux Céphale qu'elle aime et qui, s'enfuyant à son approche, va se précipiter du rocher de Leucade. Il y a peut-être de la témérité à signaler la présence de Céphale parmi les Satyrisques qui s'enfuient : Céphale a sans doute des rapports avec Pan, mais, dans les habitudes de l'art, on le représente toujours comme un héros chasseur. En revanche, les Satyres du second vase expliquent les enfants sans attributs du premier : ceux-ci doivent rentrer dans la pétulante famille des suivants de Bacchus. Le nom des *astres* (ἀστέρες) rappelle celui des *Satyres* (Σάτυροι); ces derniers en tant que *Panisques* (Πανίσκοι) nous font aussi souvenir de la racine φαίνειν qui exprime les idées d'*éclat* et de *lumière;* d'ailleurs Pan est au nombre des astres, en tant que Phosphoros ou l'étoile du matin, et Hespérus ou l'étoile du soir.

Les peintures du cratère du Musée Blacas, aussi bien que celles du vase publié par M. Welcker, se rattachent, ce nous semble, à une seule et même comédie relative à l'histoire de Céphale.

On ne doit pas s'étonner de nous voir expliquer par la même pièce de théâtre le sujet plein de noblesse et de gravité du cratère du Musée Blacas, et la composition du vase publié par M. Welcker, composition qui porte l'empreinte manifeste du drame satyrique. Ottfried Müller (2) a déjà parfaitement prouvé que les *Comastes* d'Épicharme avaient fourni

(1) On verra plus loin sur la pl. CXIV, *Hélius* et *Héméra* réunis dans un char.

(2) *Dorier*, II, S., 354.

à la fois les sujets sérieux et sans aucune intention comique du retour de Vulcain dans l'Olympe, et la composition burlesque du combat d'Arès et d'Héphestus pour la délivrance d'Héra, leur mère, démontrant ainsi par un exemple indubitable que les artistes grecs avaient quelquefois traité avec noblesse et gravité les sujets de la comédie religieuse (1). Quant à la pièce relative au mythe de Céphale de laquelle ont été tirées les scènes que nous avons rapprochées, parmi les titres parvenus jusqu'à nous, deux peuvent convenir, c'est le *Céphale* de Philetère (2) dont on ne possède pas de fragments, et la *Procris* d'Eubule dont on n'a plus que quelques vers relatifs aux soins à donner au chien Lælaps (3).

La suite de l'histoire de Céphale nous semble retracée sur le revers du vase publié par M. Welcker. En effet, Céphale, comme Adonis et tous les jeunes héros chasseurs qui sont dans un rapport étroit avec le dieu lumineux, a deux femmes en opposition l'une avec l'autre, son épouse céleste et son épouse infernale; c'est ainsi qu'Adonis est pendant sa vie, c'est-à-dire dans le jour, l'époux d'Aphrodite, et après sa mort, c'est-à-dire pendant la nuit, l'époux de Proserpine. Pour Céphale, l'épouse céleste, l'épouse de jour est l'Aurore ou Héméra; l'épouse infernale, c'est-à-dire l'épouse de nuit, est Procris, dont le nom indique *l'antagonisme* (προκρίνω, προκρούω), et qu'il finit par combattre et par tuer avant de s'élever à la lumière; Procris, véritable Hécate-Lune, déesse nocturne et infernale, qui, dans le curieux récit d'Antoninus Liberalis (4), joue le rôle de conseillère de Minos et de Pasiphaé, personnages dont le caractère est si nettement dessiné et avec qui elle se trouve dans le rapport le plus étroit; qui, dans le même récit, se révèle à nous comme androgyne, de même que Séléné (5), que Proserpine et que toutes les autres divinités infernales. Seulement Céphale diffère d'Adonis en ce que, au lieu d'être, comme ce dernier, principalement l'époux de la déesse céleste, il est

(1) Voyez *supra*, p. 265.

(2) Suid., *v.* Φιλέταιρος; Meineke, *Fragmenta Comicorum græcorum*, t. I, p. 350.

(3) *Ap.* Athen. XII, p. 553, B; Meineke, *l. cit.*, t. III, p. 247.

(4) *Metam.* XLI

(5) Αὐξομένη καὶ λειπομένη, θῆλύς τε καὶ ἄρσην. Orph. *Hymn.* IX, 4. Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 261.

avant tout l'époux de la déesse infernale; il est *roi des Taphiens* (1), c'est-à-dire habitant de l'hémisphère inférieur, où il réside avec son épouse Procris; mais il lui devient infidèle pour l'Aurore, et tue Procris à la lueur incertaine de l'aube du jour. Céphale, comme Endymion qu'il remplace dans la religion de l'Attique, est un chasseur qui passe la nuit à courir les bois avec la déesse des ténèbres et des régions souterraines; mais, quand le jour paraît, il l'abandonne et fuit devant la déesse céleste et lumineuse qui le poursuit; dans sa fuite il traverse rapidement toute la voûte du ciel et va se précipiter à l'occident du haut du rocher de Leucade. C'est ainsi qu'en même temps il est Phosphoros, car il précède le lever du soleil, et il se confond dans sa course avec le soleil lui-même. Ces observations sur l'histoire de Céphale feront bien mieux comprendre l'ensemble des compositions du cratère de M. le duc de Blacas, où nous voyons, sur une des faces Céphale poursuivi par l'Aurore au moment où la Lune, son épouse nocturne qui se confond ici avec Procris, disparaît derrière la montagne; et sur l'autre face, le même héros ou son équivalent parvenu à la fin de sa course dans le ciel, se précipitant du rocher de Leucade devant le soleil qui sort des eaux (2).

(1) Strab. X, p. 456; Plaut. *Amphitryo*, act. IV, sc. IV, 50.

(2) Le revers du vase reproduit par M. Welcker ne semble pas se rattacher d'une manière bien claire à l'histoire de Céphale et de Procris. On y voit, en effet, un sphinx ailé accroupi, la tête entourée d'un disque rayonnant; devant lui un jeune héros en costume de chasseur s'apprête à lui lancer une pierre qu'il tient de la main droite. Derrière le sphinx est un autre éphèbe qui semble contempler le combat du héros contre le sphinx. Cependant le rapport entre cette scène et le mythe de Céphale et Procris, deviendra évident, si l'on se souvient que, dans le récit d'Antoninus Liberalis (*loc. cit.*), ce n'est pas Procris que tue Céphale, mais qu'elle est remplacée par le renard de Teumessa, animal choisi pour figurer à la place du personnage infernal de Procris, parce que, de même que tous les animaux consacrés aux divinités infernales, le renard habite le sein de la terre. Or, ce renard femelle, qui se tenait aux environs de Thèbes et dévorait les passants, se confond avec le sphinx. Le caractère solaire de cet animal est bien clairement indiqué par ce que rapporte le mythographe qui nous fournit ces détails, qu'on lui fournissait un jeune homme à dévorer tous les trente jours, et explique parfaitement le disque solaire qui, sur ce vase, entoure la tête du sphinx. D'ailleurs, le sphinx rempla-

PLANCHE CXII A.

La peinture reproduite sur notre planche CXII A décore un *cotyle* ou *scyphus* (f. 58) à figures rouges publié pour la première fois par

çant ici le renard de Teumessa, ne doit pas nous étonner; car le sphinx représente les idées d'antagonisme qu'expriment le personnage et le nom même de Procris. Plusieurs médailles d'or grecques incertaines (Mionnet, Supplément, t. IX, p. 229, n° 13), représentent deux sphinx accroupis opposés, dont les deux têtes se confondent en une seule. Sur les médailles d'Athènes (Mionnet, t. II, p. 131, n° 216), ces deux sphinx sont remplacés par deux chouettes, ce qui nous transporte, avec ces idées d'antagonisme, dans la religion de l'Attique, à laquelle Procris appartenait d'une manière toute particulière. Sur les monnaies de Gabala (Mionnet, t. V, p. 235, n° 637), le sphinx et la chouette sont représentés face à face, les têtes opposés l'une à l'autre (ἀντικέφαλοι, προκρούοντες). Enfin à Lampsaque (Mionnet, t. II, p. 561, n° 295), nous trouvons deux têtes opposées qui se fondent l'une dans l'autre (κεφαλὴ-Κέφαλος). Dans le récit d'Antoninus Liberalis, le renard de Teumessa et le chien Lælaps, doués de forces égales, sont mis en opposition et se font équilibre, quand ils sont changés en pierre, comme les deux sphinx sur les médailles; entre eux deux est placé, dans ce récit, Céphale (Κέφαλος), qui joue le même rôle que la tête commune (κεφαλή), laquelle unit les deux corps opposés des deux sphinx. Le rapport du sphinx avec l'histoire de Céphale est bien démontré par une *cylix* à figures rouges, publiée dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (t. II, pl. XLVIII), dans l'intérieur de laquelle est représentée l'Aurore enlevant Céphale, tandis que l'extérieur nous montre, non plus comme sur le vase, publié par M. Welcker, Céphale combattant un sphinx destiné à remplacer le renard de Teumessa, mais OEdipe résolvant l'énigme du sphinx. Ceux qui connaissent le *Rituel funéraire égyptien* savent que l'énigme du sphinx n'est pas autre chose qu'un souvenir de l'interrogatoire mystérieux que subit l'âme des morts, avant de monter dans la barque qui doit la conduire aux Champs-Élysées. — On pourra donc voir dans le monstre du revers du vase reproduit par le savant professeur de Bonn, *le renard de Teumessa*: on donnera le nom de *Céphale* au jeune héros qui le combat; quant au personnage debout derrière le sphinx et qui contemple la lutte, nous l'appellerons *Amphitryon*; car, dans le récit d'Antoninus Liberalis, c'est ce héros qui engage Céphale à frapper le renard, et qui assiste au combat. On remarquera que, dans le récit d'Antoninus Libe-

Millin (1). On y voit *Hélius*, la tête entourée du disque solaire, vêtu d'une tunique étoilée sans manches; le dieu est monté dans un char traîné par quatre chevaux; sur la caisse du char sont représentées deux figures de femmes peintes en noir dans lesquelles nous croyons pouvoir reconnaître deux *Heures*. Le char s'élève du sein de la mer indiquée par une sèche et un poisson.

Les noms des quatre chevaux du Soleil varient beaucoup dans les mythographes, mais ils se rapportent toujours aux idées de lumière et d'éclat. Le premier est appelé par les uns *Phaéthon* (2), par d'autres *Æthon* (3), *Ætho* (4), *Æthiops* (5) ou même *Æthops* (6), par Fulgence enfin *Actæon* (7); le second est désigné par Ovide (8) et Hygin (9) sous le nom d'*Éoüs*, par le Scholiaste d'Euripide (10) sous celui de *Chronos*, et par Fulgence (11) sous celui d'*Erythræus*. Quant aux deux autres, ce

ralis, il n'est pas question du javelot donné par Diane, qui joue un si grand rôle dans le récit ordinaire de la mort de Procris, mais que le chien et le renard sont dans ce récit changés en pierres; or, sur le vase qui nous occupe, Céphale ne tient pas son javelot, mais c'est avec une pierre qu'il attaque le monstre qui remplace le renard de Teumessa. La pierre appartient, du reste, comme le javelot, à Céphale; car sur le cratère du Musée Blacas, quand il est poursuivi par l'Aurore, il tient à la main l'une et l'autre de ces armes. Sur les médailles des Pallenses de l'île de Céphallénie (De Bosset, *Essai sur les médailles des Iles de Céphalonie et d'Ithaque*, pl. I, n°s 1-6) nous voyons Céphale accompagné de son nom, ΚΕΦΑΛΟΣ, rereprésenté sous la forme d'un éphèbe nu, armé de deux javelots, assis sur un rocher sur lequel il s'appuie avec sa main, ce qui montre encore une fois que la *pierre* est un attribut qui convient particulièrement à ce héros. La seconde scène du vase publié par M. Welcker, tirée évidemment de la même comédie que la première, nous fait pencher à croire que c'est dans la *Procris* d'Eubule, où le chien Lælaps tenait une certaine place, plutôt que dans le *Céphale* de Philetère, qu'ont été puisées les compositions qui nous occupent. D'ailleurs Eubule jouissait d'une plus grande renommée que Philetère, et ses pièces devaient, plutôt que celles de ce dernier, fournir aux artistes les sujets qu'ils se plaisaient à traiter.

(1) *Vases Peints*, t. II, pl. XLIX.
(2) Schol. *ad* Sophocl., *Electr.*, 823.
(3) Ovid., *Metam.*, II, 153; Martial., III, *ep.* 21.
(4) Schol. *ad* Eurip., *Phœniss.*, 3.
(5) Hygin., *Fab.* 183.
(6) Euripid. *ap.* Athen., XI, p. 465, B.
(7) *Myth.*, I, 11.
(8) *Metam.*, II, 153.
(9) *Fab.* 183.
(10) *Ad* Phœniss., 3.
(11) *Myth.*, I, 11.

sont tantôt *Pyroïs* et *Phlégon* (1), tantôt *Astrapé* et *Bronté* (2), tantôt enfin *Lampos* et *Philogéus* (3) ou plutôt *Phlogéus*.

Le revers du vase, reproduit sur la pl. CXII A, montre *Dionysus*, ΔΙΟΝΥΣΟΣ ou *Iacchus* reposant sur le sein de sa mère *Déo* qu'il caresse; *Proserpine* et *Hécate* assistent à cette scène.

PLANCHE CXIII.

La composition inédite gravée sur la planche CXIII est tracée dans le fond d'une *cylix* (f. 104) à figures rouges du Musée du Louvre (4). *Hélius*, la tête entourée du disque rayonnant, nu jusqu'à la ceinture, les jambes enveloppées d'une longue tunique, ayant une chlamyde étoilée jetée sur son bras gauche et qui flotte derrière lui, s'élève dans un char à quatre chevaux, du sein de la mer indiquée par *un dauphin*, *un pétoncle* et *une patelle.* Le premier et le troisième de ces chevaux sont peints en blanc. Le fond de la composition est décoré de quatre étoiles.

On remarquera le geste du dieu qui tire toutes les rênes de ses chevaux d'un même côté pour les faire retourner et leur faire prendre la direction opposée aux quatre étoiles qui brillent dans le ciel. Ces étoiles nous semblent être une partie de la constellation de l'Ourse, et doivent indiquer le nord (5) dont le dieu va s'éloigner. L'intention du peintre aurait-elle été de montrer dans ce sujet le Soleil arrivé au tropique, et opérant son mouvement de conversion pour faire prendre à son char la direction du nord au midi ?

(1) Ovid., *Metam.*, II, 153, 154.
(2) Schol. *ad* Euripid., *Phœniss.* 3; Hygin., *Fab.* 183.
(3) Fulgent., *Myth.*, I, 11.
(4) *Arch. Zeitung*, 1848, Taf. XX.
(5) Cf. ce qui a été dit dans la *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 23, sur la naissance de Jupiter.

PLANCHE CXIV.

La peinture que nous reproduisons sur notre planche CXIV décore le col d'un grand *cratère* (f. 83) de la Basilicate conservé au Musée du Louvre (1). Malheureusement quand notre planche a été gravée, on ne connaissait encore ce vase que par le dessin de Passeri, et l'original n'avait pas encore été retrouvé par M. de Longpérier dans les magasins du Louvre; nous avons donc été obligés de reproduire simplement la planche de Passeri, qui contient de grandes inexactitudes dans le dessin et la coloration, inexactitudes auxquelles nous tâcherons de remédier autant que possible par notre description.

Hélius, la tête entourée du disque solaire, avec deux courroies croisées sur la poitrine comme un aurige, est monté dans un quadrige vu de face. A ses côtés est *Héméra* vêtue d'une tunique talaire, le front orné, non de deux cornes, comme on le croirait d'après la planche de Passeri et la nôtre, mais d'un diadème radié à trois pointes, dans le genre de celui que porte l'Aurore sur notre planche CXII. Le char est placé dans une barque dont la proue est ornée d'un œil. A gauche, *Pan Phosphoros*, caractérisé par des cornes d'une longueur démesurée, et la figure, à ce qu'il paraît, couverte d'un masque grotesque (2), avec une chlamyde jetée sur les épaules et flottant derrière lui, tient de la main droite un bâton terminé par deux flambeaux croisés, et de la gauche le mors d'un des chevaux du char qu'il conduit. Ses pieds, au lieu d'être nus, comme sur notre planche, sont chaussés d'endromides teintes en pourpre. A droite marche devant le char, comme pour combattre les ténèbres qui pourraient s'opposer à la marche du soleil, un Cory-

(1) Passeri, *Pict. Etr. in vasculis*, tab. CCLXIX; Winckelmann, *Mon. ined.*, 22; Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases peints*, pl. I; *Annales de l'Inst. arch.*, t. XXIV, pl. F.

(2) Cf. *supra*, p. 379.

bante vêtu d'une courte tunique serrée à la taille par une ceinture, le bras gauche armé d'un bouclier, tenant de la main droite une épée. M. Panofka (1) lui donne avec raison le nom d'*Idas*, un des Dactyles Idéens. Ses jambes sont couvertes de cnémides colorées en blanc. Le fond de la composition est décoré d'étoiles au nombre de trois.

Sur le grand vase de Ruvo du Musée de Naples, représentant le combat des Amazones (2), Héméra est, comme ici, montée dans le char du Soleil et l'accompagne dans sa course.

La barque dans laquelle est placé le char et qui indique le trajet maritime du dieu, mérite d'être remarquée avec soin. Cet attribut remonte aux Égyptiens qui représentaient le Soleil et la Lune, Phré et Pooh, montés, non sur des chars, mais dans des barques, pour indiquer que c'est de l'eau qu'ils tirent leur origine et leur nourriture (3). Chez les Grecs nous retrouvons la même idée exprimée par la coupe du Soleil dans laquelle Hercule fait sa navigation vers l'occident (4). Nous avons déjà dans le tome premier de cet ouvrage (5) fait voir que les yeux qui décorent certaines coupes ne diffèrent pas des yeux dont est ornée la proue des navires semblables à celui dans lequel le char est placé, et qu'ils font allusion à cette coupe du Soleil qui lui sert de vaisseau pour accomplir son trajet nocturne.

Au-dessous de la composition reproduite sur notre planche CXIV, on voit un édicule dans lequel est placé un éphèbe casqué, appuyé contre un cheval; près de lui est une femme assise, armée d'une lance et d'un bouclier. Autour de l'édicule sont placés trois éphèbes et une jeune fille, portant les uns des armes, les autres des couronnes.

Au revers de ce cratère est représentée une stèle autour de la-

(1) *Musée Blacas*, p. 49, note 1.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXXI.

(3) Plut. *De Isid. et Osir.*, 34, t. VII, p. 438, ed. Reiske.

(4) Apollod. II, 5, 10; Pherecyd. et Panyasis *ap.* Athen. XI, p. 470, C, et p. 469, D; Macrob., *Saturn.*, V, 21; Paus. III, 16, 4.

(5) P. 149 et 151. Cf. un intéressant article de M. Migliarini sur les *yeux* peints sur les coupes et à la proue des vaisseaux, dans les *Annales de l'Inst. arch.*, t. XXIV, p. 85 et suiv.

quelle sont rangés deux éphèbes et deux jeunes filles portant des offrandes.

Sur le col, au revers de la barque du Soleil, est dessinée une grande palmette.

PLANCHE CXV.

Les deux peintures reproduites sur notre planche CXV sont tracées des deux côtés d'une petite *amphore bachique* (f. 65), à figures noires, du Cabinet des Médailles (1). La face principale nous montre *Hélius* se levant au-dessus de la mer indiquée par trois poissons; l'attelage est représenté de face, et par conséquent les chevaux cachent le quadrige; on ne voit du dieu que le disque qui surmonte sa tête et qui apparaît au-dessus des chevaux (2).

Sur le revers nous trouvons *Hermès* vêtu d'une courte tunique et d'une chlamyde, coiffé du pétase, les jambes garnies d'endromides, et tenant en main le caducée; *Athéné* vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus, la tête couverte d'un casque muni d'une aigrette extrêmement haute, est représentée à la suite d'Hermès; la déesse est armée de l'égide, et tient une lance à la main. Ces deux divinités courent ensemble sur les flots de la mer indiquée par quatre poissons. Hermès figure ici en tant que héraut, κήρυξ, annonçant l'apparition du dieu du jour. Pour Athéné, elle est une véritable Héméra et remplace l'Aurore que

(1) Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. II, pl. XX; Laborde, *Vases de Lamberg*, t. II, p. 13, vign. 3; Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XXIX.

(2) Voyez le *Soleil* représenté de la même manière sur un lécythus athénien à figures noires de la collection de M. le colonel Martin Leake, publié par le baron de Stackelberg, *Græber der Hellenen*, Taf. XV, 5. Sur ce dernier monument Hercule est figuré, menaçant de ses flèches et de sa massue le dieu solaire, dont la tête, surmontée du disque, paraît entre les deux chevaux ailés qui traînent son char.

plusieurs récits mythologiques (1) disent être, comme elle, fille du géant Pallas.

PLANCHE CXVI.

La composition de la planche CXVI orne un vase à figures noires, déjà publié par le comte Alexandre de Laborde (2). On y voit *Séléné*, la tête ceinte d'une bandelette et surmontée du disque de la lune. La déesse, vêtue d'une tunique talaire, s'élève dans un char vu de face et traîné par deux chevaux ailés; derrière la déesse sont des branches d'arbre garnies de fruits. Dans ces branches il n'est pas difficile de reconnaître celles du fameux arbre des Hespérides garnies de leurs pommes; cet arbre figure ici à cause de son nom qui est le même que celui du soir (ἑσπέρα) et rappelle que la lune se lève le soir.

La figure de la lune est ici colorée en *noir*, contrairement à l'usage adopté par les peintres de vases qui donnent invariablement la couleur blanche aux chairs dans les figures de femmes. Mais comme il s'agit dans ce sujet d'une déesse de la nuit, la teinte noire a été adoptée avec intention. C'est ainsi que sur un vase de la collection de M. le comte Léon de Laborde, on voit le combat d'Hercule contre le triple Géryon, le héros de l'Occident, en présence de deux *Hespérides*, que l'artiste a figurées avec un visage, des mains et des pieds *noirs*, par allusion aux ombres du soir (3).

(1) Ovid, *Metam.*, IX, 420; *Fast.*, IV, 373. Cf. *supra*, p. 371. Sur le grand vase de Ruvo du musée de Naples représentant des combats d'Amazones, Athéné dans un char précède les divinités du jour, comme une véritable Héméra. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, tome II, pl. XXX; Gerhard, *Lichtgottheiten*, Taf. II.

(2) *Vases de Lamberg*, II, vignette du titre. L'éditeur n'en indique pas la forme.

(3) Cf. de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Belgique*, t. VIII, première partie, p. 441.

L'espèce de stylobate, au-dessus duquel paraît la figure de Séléné peut indiquer une scène comme celle de l'Eleusinium, du milieu de laquelle sortaient des figures en rapport avec les mystères (1). Rien ne nous empêche de croire que la lune ne fît partie de ces figures. Nous reviendrons, du reste, ailleurs avec détail sur les traces de ces représentations d'Éleusis que les vases peints semblent nous offrir.

PLANCHE CXVII.

La peinture reproduite sur notre planche CXVII décore l'intérieur d'une magnifique *cylix* (f. 103) à figures rouges du Musée de Berlin, publiée pour la première fois par M. Gerhard (2).

On y voit *Séléné*, la tête couverte d'un cécryphale et surmontée du disque de la lune. La déesse est vêtue d'une tunique talaire à larges manches et montée dans un char orné d'incrustations et traîné par deux chevaux ailés; deux étoiles, dans le fond de la composition, indiquent le ciel pendant la nuit. Au-dessus de la tête de l'Aurore on lit, légèrement altérée, la formule habituelle ΗΟ ΓΑ[Ι]Σ ΚΑΛΟ[Σ].

Il n'est pas difficile de s'apercevoir que cette figure est semblable à celle qu'on a vue sur la planche précédente. C'est bien la *Lune*, quoique M. Gerhard (3) préfère lui donner le nom de l'*Aurore*. Le mouvement que fait Séléné pour retenir ses chevaux est probablement la cause du bizarre enchevêtrement de ces animaux. C'est peut-être aussi une manière d'exprimer la marche rétrograde de la lune pendant son décours.

(1) Voyez Lobeck, *Aglaophan.*, p. 120 sqq. Cf. Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères du paganisme*, t. I, p. 350 et suiv.

(2) *Trinkschalen des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. VIII, 2.

(3) *L. cit.* S. 14 folg.

A l'extérieur de cette cylix est peinte une des plus belles Gigantomachies que montrent les vases.

PLANCHE CXVIII.

La composition que nous avons fait graver sur la planche CXVIII décore un vase à figures rouges que Tischbein a le premier fait connaître (1).

On y voit une femme nue, tenant à la main gauche la *baguette*, ῥάβδος, qui jouait un si grand rôle dans les opérations magiques de l'antiquité et dont l'usage s'est perpétué chez les sorciers. Devant cette femme paraît *la lune* représentée par un disque dans lequel on aperçoit un buste de femme de profil; l'astre des nuits, dont l'importance était si grande dans la magie des anciens, est entouré d'une chaîne, σεῖρα, qui l'attire vers la terre. A chaque instant, dans les auteurs anciens, nous voyons l'expression de cette croyance que la force des enchantements pouvait aller jusqu'à faire descendre la lune du ciel,

Carmina vel cœlo possunt deducere lunam (2).

La magicienne élève la main vers la lune, et en avant on lit, sortant de sa bouche ΟΙ ΠΟΤΝΙΑ ΣΕΛΑ. . . . . En face d'elle on voit une autre magicienne nue, la tête couverte d'un cécryphale, une épée à la main, descendue dans la fosse où elle vient de faire le sacrifice magique, adorant, elle aussi la lune; au-dessus de sa tête on lit le mot ΚΑΛΗ.

Ce vase offre, comme on le voit, un grand intérêt : c'est, à notre connaissance, le seul monument qui représente les opérations de ce genre,

(1) III, pl. XLIV, éd. de Florence; III, pl. XXXI, éd de Paris. Cf. Gerhard, *Flügelgestalte*, Taf. IV, 8.

(2) Virg. *Eclog.* VIII, 69. Cf. Horat. *Epod.* V et XVII; Lucan. *Phars.* VI, 420; Tibull. I, 2, 32.

si fameuses dans l'antiquité, et qui reproduise, dans le langage des arts du dessin, les idées qu'exprime la Φαρμακεύτρια de Théocrite, l'églogue VIII de Virgile et généralement tous les passages où les auteurs anciens ont décrit des scènes de magie. Selon le Scholiaste de Théocrite, Sophron, dans ses Mimes, avait traité le sujet des enchantements, et Théocrite était au nombre de ses imitateurs (1). Pour donner un commentaire détaillé de cette peinture, il faudrait faire un traité complet de la magie dans l'antiquité et s'étendre plus longuement que la nature de cet ouvrage ne le comporte. Nous contentant donc d'avoir indiqué les principaux textes des auteurs anciens qui expliquent les circonstances de cette composition, nous ajouterons seulement quelques mots sur l'inscription qui part de la bouche de la première magicienne.

Cette inscription, ΟΙ ΠΟΤΝΙΑ ΣΕΛΑ..... n'est pas difficile à lire et à compléter : c'est une invocation à la lune vers laquelle la magicienne élève la main en disant ces mots, Σοὶ, πότνια Σελάνα. On peut voir dans le vers :

Φράσδεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα (2),

Dis-moi, lune auguste, quel fut l'origine de cet amour,

qui est répété de distance en distance dans la Φαρμακεύτρια de Théocrite, non pas un simple refrain, mais la reproduction un peu ornée d'une des invocations aux divinités infernales qui, dans les formules magiques se répétaient, sans varier, à des courts intervalles. Le vase qui nous occupe peut être allégué à l'appui de cette opinion.

(1) Schol. *ad Idyll.* II, 69, τὴν δὲ τῶν φαρμακειῶν ὑπόθεσιν ἐκ τῶν Σώφρονος μίμων μεταφέρει.

(2) Voyez un article de François Lenormant qui doit paraître prochainement dans le *Rheinisches Museum für Philologie.*

FIN DU SECOND VOLUME.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Page VII. *Au lieu de :* la révolution qui substitua les Bacchiades aux Cypsélides, *il faut lire :* la révolution qui substitua les Cypsélides aux Bacchiades.

Page 7. Nous avons cité plusieurs types monétaires qui montrent Latone portant dans ses bras ses enfants. A ces médailles, il faut ajouter une rare médaille de Magnésie, encore inédite.

Page 8. Le lécythus publié pl. I A a passé depuis dans la collection du Cabinet des Médailles.

Page 31. Le revers du vase de la pl. XI, montrant Apollon citharède barbu, debout entre deux colonnes surmontées de sphinx, est reproduit en vignette à la page 42 de ce volume.

Page 67, note 2. Indépendamment des monuments cités sur lesquels paraît *Éris*, on doit ajouter la coupe de M. Gerhard, *Flügelgestalte*, Taf. II, 5.

Page 69, note 2 de la page 67. Sur *Pandina*, voyez un article de Letronne dans la *Revue archéologique*, t. V, 1848, p. 159 et suiv.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME.

Les chiffres romains indiquent les pages de l'Introduction; les chiffres arabes celles du texte explicatif des planches.

A

B

D

I

M

Q

R

S

T

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

Ch. Lahure, imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation,
rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon.



Lith. de Kaeppelin et Cie



Lith de Bineteau A. Reyss





Lit. de K[illegible] et [illegible] A. Rey sc.

T.II. PL. III.



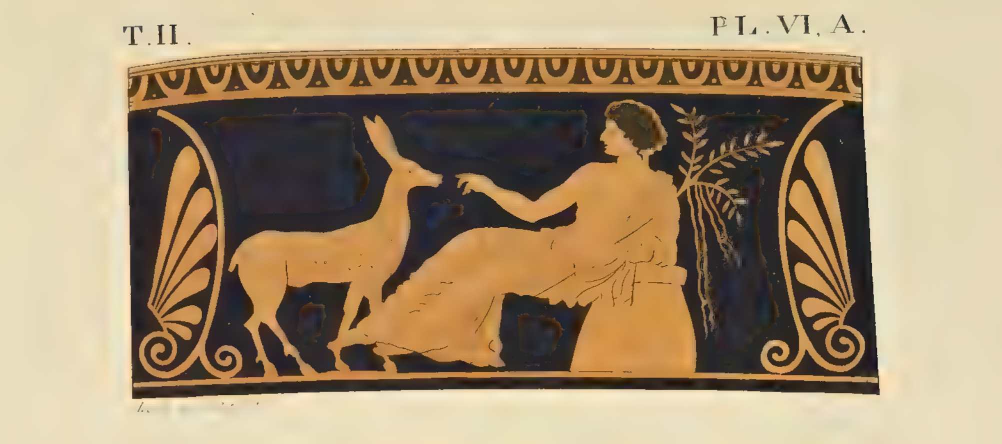
Lith. de Kaeppelin et C.ie A. Rey sc.

T. II. PL. IV.

Lit. de [illegible]



Lith. de Kaeppelin et Cie   A. Roux sc.





Lith. de Kaeppelin et Cie A. Rey sc.



A Rey sc.



Lith. de Kaeppelin et Cie A. Re...













PL. XV.





















T.II.

PL. XXV.





Lith. de Becquet — A Rey s.

Lith. de Bineteau

A. Rey sc.



Lith. de Bineteau

Lith de Bineteau

A. Rey s.

...d. et Biniteau. A. Rey sc.



T.II.



Lith. de Dineteru

PL. XXXV.





A.B.



Lith. de Ripeteau



Lith. de Bineteau

Lith. de B[illegible]

A. Rey



Lith. de Binetteau





Lith. de Bineteau A. Rey. sc



Lith. de Bineteau A. R.





Lith. de [illegible] A. P.



T.II.



Lit. de Simeon.







T. II





A.K.



A Rey sc.



A Rey sc





Lit. [illegible]

T. II.



Lith. de Engelmann

PL. LIV.





T. II.



T. II.



Lit. ... Stratton

PL. LVI.





T. II.



Lith. de Benard.

PL. LVIII.



A. Ezy sc.



Imp. de Bineteau A. Rey s.



Lith. de Bineteau. A. Rey sc.

T. II. PL. LXI.



Lith. de [illegible] *[illegible]*







T. II.



PL. LXV.





A. Rey, sc.



A. Rey sc.



Lith. de Bréteau



Lith. de Bineteau. A. Rey.





Lit. de Dimoteuc





Lith. de Brrerau


Δ

A. L.

T. II.



Lith. de [illegible]



A. Rey. sc









Lit. d. Lemercier A. Rey.



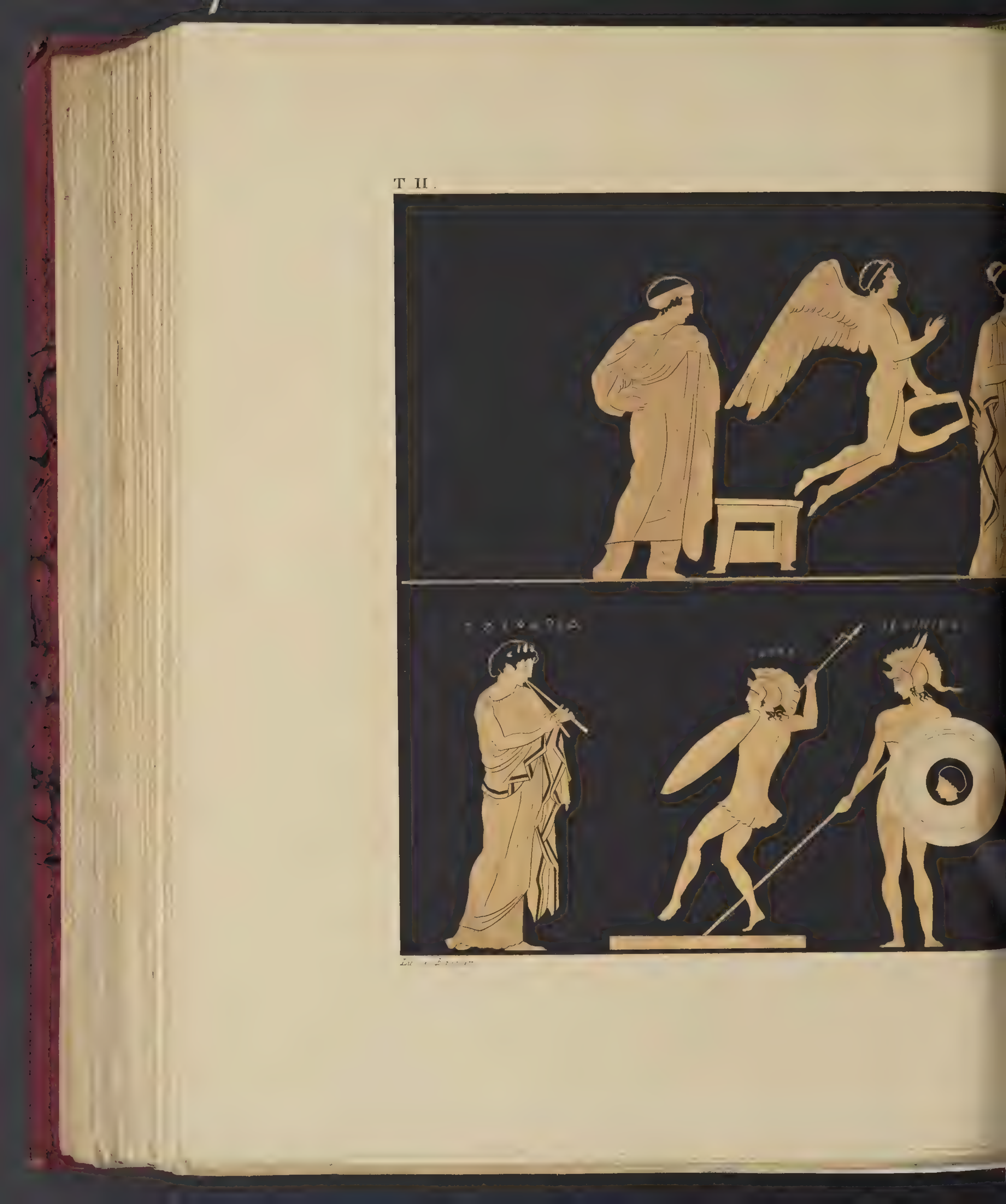


Lith. de Bineteau

PL. LXXX.



T II.







Lith. de Burgeaux. A Rey sc.





A. Rey. sc.



Lith. de Becquet *A. Fey sc.*



Lith. de Bréau A. R.

T II



Lith. de Bineteau

PL. LXXXVI.



T. II.








T. II.

PL. LXXXVIII.



A. Roy sc.












A.R.





Lith. de Bineau A. R.



T.II.



Lith. de Bineteau



PL. XCIII.





Lith de Bineteau.

Lith. de Bineteau





A R.







Lith de Bineteau

A. F...











A R.

T II



Lith. de Braun





T. II



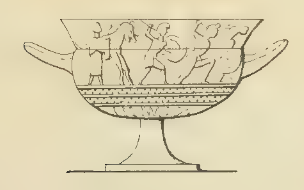
T. II



PL. CIII B.




PL. CIII C.
















ΚΑΛΕ









Lith. de Lemercier





A. Rey s.

T. II



Lit. di Bincham

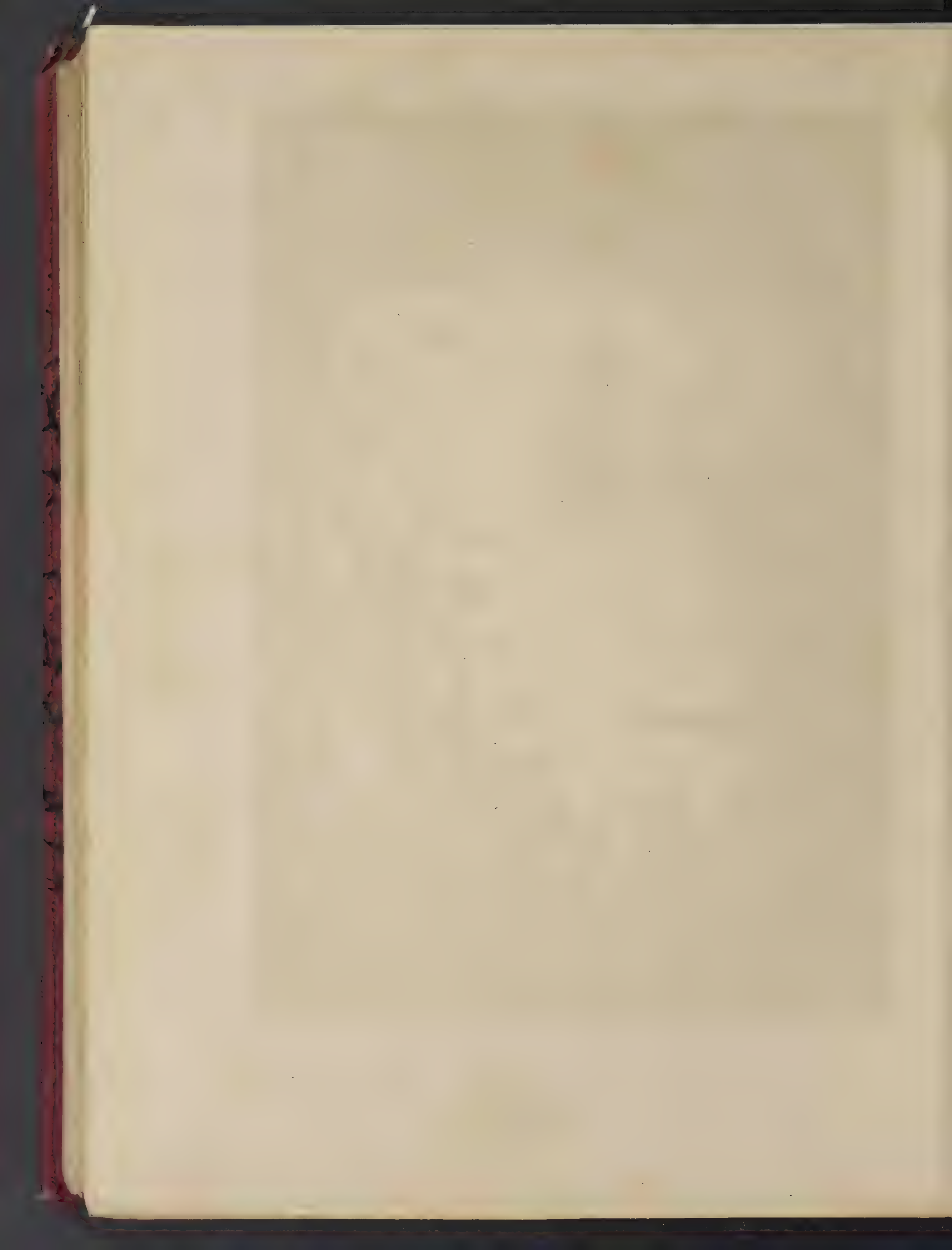
PL. CXI.



A. R.... sc.



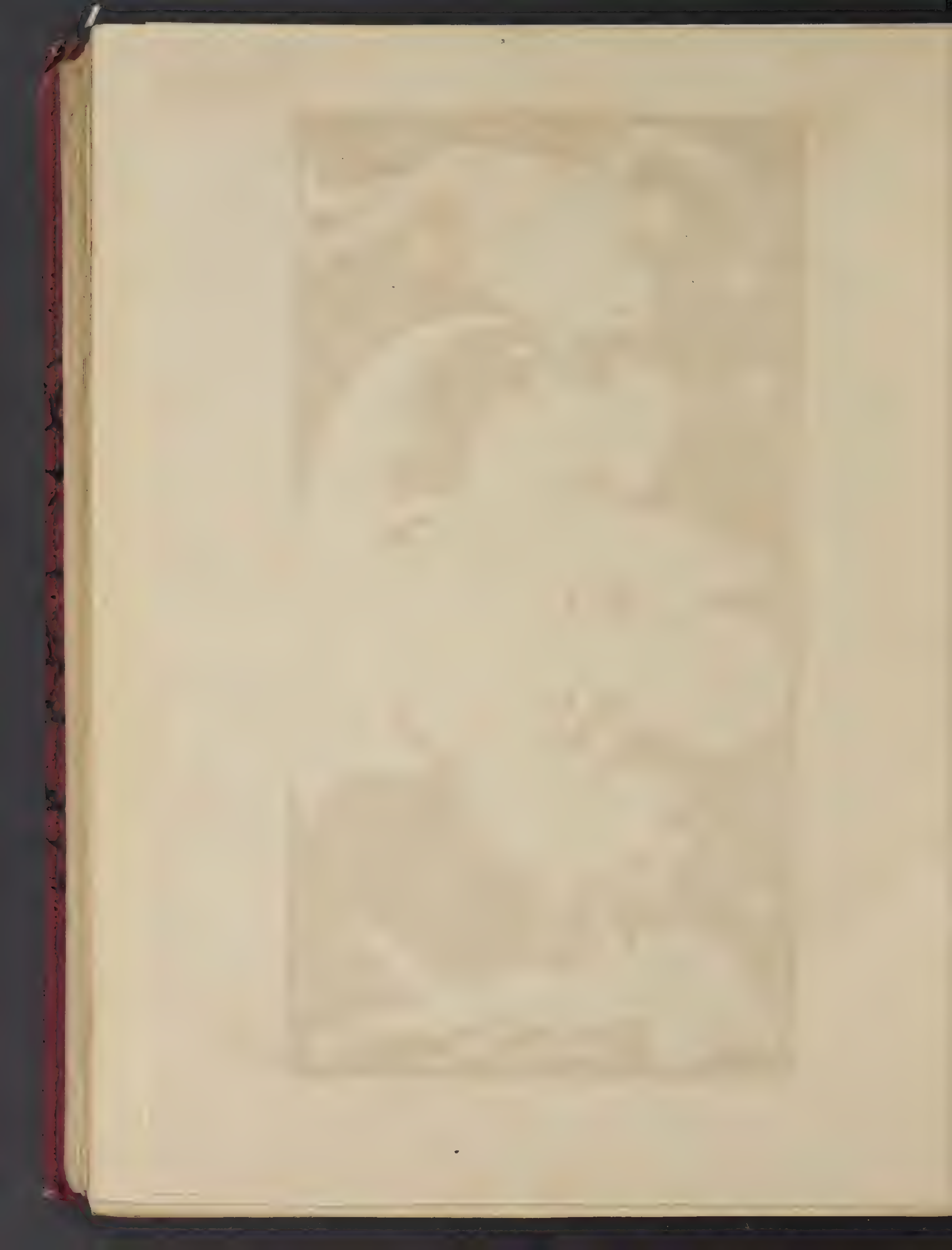
A F.















Lith. de Bisteau

T.II. PL. CXVI.









